



ETUDES ARCHÉOLOGIQUES

MÉMOIRES

DE LA

Société des "Amis de l'Université" de Clermont-Ferrand

IIe FASCICULE

Supplément à la "Revue d'Auvergne"

ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES

Le Sarcophage des Carmes-Déchaux

Les anciens Inventaires de la Cathédrale

La Bible historiée de Clermont

PAR

Louis BRÉHIER

Professeur d'Histoire à la Faculté des Lettres

de l'Université de Clermont



CLERMONT-FERRAND

IMPRIMERIES TYPOGRAPHIQUE ET LITHOGRAPHIQUE G. MONT-LOUIS

1910

AVANT-PROPOS

Les Monuments, dont l'étude forme l'objet de ces trois mémoires, n'ont d'autre lien entre eux que d'être conservés dans les collections clermontoises. Le sarcophage chrétien sert d'autel à la chapelle du cimetière ; les anciens inventaires de la Cathédrale se trouvent aux Archives départementales ; la Bible du XIIe siècle est un des plus précieux trésors de notre Bibliothèque municipale. Ces monuments m'ont semblé intéressants à des titres divers, mais il m'a paru surtout qu'il y avait quelque utilité à appeler l'attention sur eux et à montrer l'importance qu'ils ont dans l'histoire de l'art. De brèves notices leur ont été consacrées déjà et ils sont mentionnés dans plusieurs guides, mais la valeur artistique de la Bible de Clermont a été jusqu'ici un peu éclipsée par la réputation, très légitime d'ailleurs, de la belle Bible de Souvigny, qui offre avec elle la plus grande ressemblance ; le sarcophage des Carmes-Déchaux est confondu dans le recueil de Le Blant avec une multitude d'œuvres analogues, mais dont il se distingue, comme je m'efforcerai de le montrer, par des qualités toutes particulières ; enfin on n'a peut-être pas tiré jusqu'ici des inventaires de la Cathédrale tous les renseignements archéologiques qu'ils renferment. C'est ce qui m'a décidé à présenter ce travail à la Société des " Amis de l'Université " qui s'intéresse avec sollicitude à tout ce qui concerne les richesses naturelles ou artistiques de l'Auvergne.

Ce m'est un agréable devoir de remercier notre président, M. le Dr Gautrez, notre dévoué secrétaire général, M. Accarias, et mes chers collègues du Comité de rédaction qui ont bien voulu m'encourager à poursuivre cette étude. Je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance à mon cher collègue et ami M. Lamotte, professeur à la Faculté des Sciences, à l'obligeance duquel je dois la plupart des clichés qui m'ont permis d'illustrer ce travail.

Louis Bréhier.

Clermont-Ferrand, le 29 Avril 1909.

ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES

LE SARCOPHAGE

DES CARMES-DÉCHAUX

Clermont paraît avoir possédé, avant la Révolution, un ensemble très important de sarcophages chrétiens qui remontaient aux premiers temps de la propagation du christianisme en Auvergne. La plupart étaient conservés dans les églises du faubourg Saint-Alyre, dans l'ancien « vicus christianorum » qui avait été le premier centre chrétien de l'antique Augustonemetum. Grégoire de Tours (1) parle de la multitude des sarcophages de marbre qu'on voyait dans la crypte de l'église Saint-Vénérand. Ils étaient ornés de bas-reliefs représentant les miracles du Christ et des apôtres. D'après une tradition, un de ces sarcophages ayant été brisé par hasard, laissa apercevoir une jeune fille vêtue de soie blanche et parée de bijoux. Au XVIIe siècle, dom Ruinart, qui vint visiter Clermont avant d'entreprendre son édition de Grégoire de Tours, signale les sépultures chrétiennes des églises du faubourg Saint-Alyre.

(1) De Gloria Confessorum, 34. (Monum. German. edit. 4° Scriptor. Rer. Mérovingic. I, 768-769.)

« On y voit des sépultures des saints et d'autres fidèles, tels » que les décrit Grégoire de Tours ; ils sont surtout en grand » nombre à Saint-Vénérand, où, sur plusieurs d'entre eux, » figurent le Christ enseignant, la multiplication des pains et » des poissons et d'autres traits de l'histoire sainte, selon le » type des temps anciens, comme on en voit dans la Rome » souterraine et sur d'autres monuments religieux. Il n'en » existe plus en dehors de cette église... » (1). Dom Ruinart a relevé des monuments du même genre avec des inscriptions dont il donne le texte, dans l'église Saint-Cassius (sarcophage de Georgia), dans l'oratoire de Sainte-Marie-entre-les-Saints, dans le sanctuaire de l'église Saint-Alyre, consacré à saint Benoît. Sur deux de ces monuments figurait l'inscription : « Hic requiescunt corpora sanctorum quorum nomina Deus » scit. »

D'après les papiers de Tersan, mort en 1819, qui a laissé un plan de Saint-Vénérand, ces sarcophages existaient encore au moment de la Révolution (2). Dans l'un d'eux avait été enseveli saint Just, vingt et unième évêque de Clermont (620-625), mais d'après les sujets des bas-reliefs qui l'ornaient et dont un ancien dessin a conservé le souvenir (3), il est facile de voir que ce sarcophage était antérieur au VIIe siècle et fut simplement remployé à cette époque. D'après Tersant, l'autel et le sanctuaire de la chapelle de Saint-Vénérand, située dans le jardin du monastère de Saint-Alyre, étaient faits de quatre sarcophages antiques.

De cet ensemble si curieux qui rappelait les premiers temps du christianisme à Clermont, il ne reste presque rien aujourd'hui ; tout a disparu, brisé, dispersé et sans doute transformé en chaux à l'époque de la Révolution. Le Musée de Clermont en possède en tout deux fragments très mutilés (4). Fort

(1) *Dom Ruinart.* — Edit. de Grégoire de Tours. Paris, 1699, p. 1401-1402.

(2) Cité par Le Blant. — Sarcophages chrétiens de la Gaule, p. 59, d'après le mss. de la Bibliothèque Nationale, fr. 6954.

(3) Dû à Chaduc, né à Riom, en 1560. Reproduit par Tardieu. Histoire de Clermont, I, p. 336. On y voit la résurrection de Lazare, l'aveugle-né, la multiplication des pains et des poissons, Moïse frappant le rocher.

(4) *Le Blant.* — Sarcophages chrétiens de la Gaule, n°s 62, 76. — Voy. aussi n° 82. Le Blant cite un fragment qui était encastré au milieu du pignon de la cathédrale avant sa restauration.

heureusement un des chefs-d'œuvre de cette sculpture chrétienne a pu échapper au cataclysme, grâce aux efforts de quelques hommes courageux. A défaut des sarcophages de Saint-Vénérand, celui qui sert aujourd'hui d'autel à l'ancienne chapelle des Carmes-Déchaux constitue un témoignage remarquable, datant des premiers temps chrétiens de l'Auvergne. Il a été déjà étudié plusieurs fois depuis le XVIIIe siècle (1). Le Blant en a donné une description sommaire et une reproduction dans son ouvrage sur les Sarcophages de Gaule (2). Peut-être, cependant, ne lui a-t-on pas accordé toute l'attention qu'il mérite. La date traditionnelle du Ve siècle qu'on lui attribue, sans qu'on sache pourquoi, me paraît complètement erronée. Il y a donc lieu d'examiner de nouveau ce monument et de déterminer la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art chrétien.

I

Il n'est pas inutile, tout d'abord, de rassembler les témoignages que nous possédons sur son histoire et ses origines. Il ne paraît pas avoir fait partie du cimetière chrétien de Saint-Alyre. Avant la Révolution, il se trouvait à la cathédrale et servait d'autel à la chapelle du St-Esprit, située dans le transept nord, sous l'horloge. Les petits côtés de la cuve rectangulaire avaient été dissimulés sous un travail de menuiserie. On ne savait à quelle époque ce sarcophage avait été placé à cet endroit; d'après une tradition rapportée par Gault de Saint-Germain, il aurait été découvert dans la région de Vic-le-Comte ou de Billom.

Il y a, en effet, dans cette région un centre de christianisme très important : c'est l'abbaye de Manglieu, fondée, il est vrai, au VIIe siècle. Cependant, l'église actuelle de Manglieu conserve encore des fragments de sarcophages antiques : un devant de cuve est orné au centre du monogramme constantinien,

(1) Voy. l'article de *Croizet*. Tablettes historiques d'Auvergne, 1840.
(2) *Le Blant*. — Sarcophages chrétiens de la Gaule, n° 83.

accosté de l'A et l'Ω, inscrit dans une couronne qui est elle-même comprise entre deux rideaux relevés aux angles supérieurs et deux marguerites dans le bas ; le reste de la cuve est divisé en compartiments séparés par des torsades et dont le champ est couvert de strigiles d'un genre particulier : au lieu de la forme habituelle en S, le dessin est formé par une série d'angles obtus dont le sens varie d'un compartiment à l'autre. Sur un autre fragment, on remarque les rosettes et les rinceaux chargés de grappes des sarcophages dits du sud-ouest. Ces œuvres peuvent donc remonter à l'époque mérovingienne tout au plus et malgré l'antiquité du centre chrétien de Manglieu, rien n'autorise à lui attribuer notre sarcophage.

Dès le XVIII[e] siècle, ce beau monument avait attiré l'attention des voyageurs de passage à Clermont, mais la plupart d'entre eux, moins bien informés que dom Ruinart, ignoraient les éléments de la symbolique chrétienne et y voyaient des motifs païens. Legrand d'Aussy, qui vit le sarcophage à la cathédrale, en 1788, en fait la description suivante : « Au dehors, » il est orné de bas-reliefs assez bien conservés qui, si l'on en » juge par les habillements, représentent les personnages » romains, douze hommes, un enfant et deux femmes. A l'une » des extrémités de la face antérieure et au bord de l'angle » qu'elle forme, on remarque un temple dans lequel est une » Isis enveloppée de bandelettes depuis le cou jusqu'aux » pieds.... » Certains savants, « que rien n'embarrasse », disent que la femme prosternée est une Vestale coupable et qui demande grâce pour avoir laissé éteindre le feu sacré. Isis et Vesta étaient d'ailleurs devenues à Rome une seule et même divinité (!). Legrand d'Aussy croit que ce sarcophage a dû renfermer le cadavre de quelque idolâtre auvergnat ou romain et il trouve dans cette circonstance une excellente occasion de placer un beau développement sur la superstition. « Sans sa » forme, on l'eût probablement détruit et mis en pièces, il y » a longtemps. Heureusement il exista une circonstance où » l'on eut besoin d'un autel. On trouva que le sarcophage » pouvait en faire un, en l'élevant sur un socle. En consé- » quence, il fut placé dans la chapelle appelée du Saint-Esprit ; » et quand je le vis, on y disait journellement la messe. De » pareilles sottises excitent à la fois le rire et la pitié. Mais

» heureux auraient été les hommes, si leurs religions n'avaient
» produit que des sottises (1). »

De même, Dulaure, dans sa « Description de l'Auvergne » (2), voit dans la momie de Lazare « une divinité enveloppée de » bandelettes depuis le cou jusqu'aux pieds ». Il reconnaît du moins que « ce morceau est peut-être une des curieuses anti- » quités que la France renferme ». A la même époque, Rabany affirme (3) que « les bas-reliefs dont ses quatre faces sont » chargées ont pour sujet des cérémonies païennes sur les- » quelles on n'a pas donné d'explication... ». Le sens de ces sculptures, qui était encore très clair à l'époque de dom Ruinart, échappait donc totalement à la génération de la fin du XVIIIe siècle.

Vint la tourmente révolutionnaire : le sarcophage et la cathédrale elle-même coururent de grands dangers. Au moment même où, à l'autre extrémité de la France, la tapisserie de Bayeux était destinée à servir de bâche à une voiture, le sarcophage de la chapelle du Saint-Esprit faillit devenir un abreuvoir. Un homme, au courage duquel on ne saurait trop rendre hommage, Gault de Saint-Germain, entreprit de le sauver. Il parvint à se faire nommer président de la commission départementale des arts en 1793 : singulière commission, si l'on en croit ses souvenirs, et dont un membre des plus fougueux voulait réduire en pâte tous les livres du département afin d'en fabriquer le papier nécessaire à répandre les idées républicaines. Grâce à son énergie, le sarcophage fut sauvé, ainsi qu'il nous l'apprend dans le récit que nous croyons utile de reproduire et qui est conservé dans le manuscrit de sa correspondance (4) :

« Voilà, madame, un monument que j'ai sauvé de la main » des barbares et du pillage de la cathédrale de Clermont. » C'est un sarcophage antique, dont la forme se prêtait fort à » remplir la place qu'il occupait. Je dis, qu'il occupait, parce » que, arraché de sa place pour en faire un abreuvoir, à mon » tour et en vertu de la loi, je l'ai arraché au pillage pour le

(1) *Legrand d'Aussy.* — Voyage d'Auvergne. Paris, 1788.
(2) *Dulaure.* — Description de l'Auvergne. Paris, 1789, p. 201.
(3) *Rabany.* — Le Voyageur français, t. XXXI. Paris, 1790, p. 343.
(4) *Gault de Saint-Germain.* — Correspondance, Vue générale sur la ci-devant province d'Auvergne, haute et basse. Bibliothèque de Clermont. Mss. A 511, 40.

» conduire en lieu de sûreté. Il s'est élevé des contestations
» sur les sujets en demi-relief dont il est orné. Les uns, et c'est
» le plus grand nombre, y voyaient et y voient encore une
» scène dans le temple d'Isis. L'auteur du *Voyage* n'hésite pas
» à être du même avis, ce qui me surprend de la part d'un
» académicien, car j'apprends que M. Legrand d'Aussy est
» membre de l'Institut.

» Si l'on veut prendre la peine d'observer les sarcophages
» des premiers temps de la chrétienté, on y apercevra les traits
» de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'ouvrage intitulé
» *Roma Sotterranea* (1) en offre de semblables dans le même
» style.

» Ce sarcophage est en marbre blanc d'un seul bloc. Sa
» longueur dans la plus grande face est de six pieds neuf
» pouces, et sa hauteur de deux pieds deux pouces. Les côtés
» ont deux pieds un pouce et la profondeur de la cavité est de
» trente et un pouces. Le dedans est taillé très proprement et
» non poli.

» Trois bas-reliefs ornent ce monument. Celui du milieu
» mérite toute l'attention ; ceux des côtés sont d'un ciseau
» inhabile. On y compte très distinctement dix-sept figures
» humaines sur la grande face, treize hommes, trois femmes
» et un enfant. Cinq sujets paraissent composer ce bas-relief.

» La figure enveloppée de bandelettes, que l'on voit à l'une
» des extrémités de la face intérieure, représente le Lazare
» dans son tombeau ; à l'autre extrémité, Moïse frappe le
» rocher ; la figure prosternée représente l'Hémorroïsse ;
» l'enfant est l'aveugle-né ; et la figure du milieu, les bras
» tendus, peut être considérée comme la Foi. Peut-être même
» serait-ce une personne de distinction du siècle, à en juger
» par son costume, et le sujet indique-t-il l'instant où elle est
» reçue dans le sein de l'église chrétienne.

» Les bas-reliefs des parties latérales sont d'un ciseau gros-
» sier. Dans l'un on remarque la Samaritaine, et l'autre repré-
» sente l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem.

» Quand ce monument servait d'autel, les côtés étaient
» enchâssés dans un encadrement de menuiserie. S'ils avaient

(1) *Bosio.* — Roma sotterranea... f° Roma 1632 (1re édition).

» été visibles, toutes contestations auraient cessé et on n'aurait » point hésité à le rendre au christianisme. Ce sarcophage est » de beaucoup supérieur à nombre d'autres dans le même » goût, il mérite à tous égards un rang distingué dans les » antiquités précieuses recueillies en France. Il a été décou- » vert, dit-on, dans les environs de Vic ou de Billom, il y a » des siècles. S'il m'était permis de former une opinion sur » son origine, je dirais qu'il est du ciseau romain, et quoique » se ressentant de la décadence des arts, son style est beaucoup » plus élevé que le style dégénéré du v[e] siècle dans les Gaules, » époque même où il a été exécuté. Je dirais encore qu'il a » été ordonné et envoyé en Auvergne pour servir de sépulture » à Sidoine Apollinaire (1). »

Ainsi Gault de Saint-Germain a eu non seulement l'honneur de sauver ce magnifique monument, mais, le premier, il en a donné une description exacte et a su en découvrir le véritable sujet. Il a très bien mis en lumière ses mérites artistiques qui le distinguent des œuvres du même genre, et même son hypothèse finale, quoique gratuite, n'est pas déraisonnable. C'est en effet pour un personnage de marque que ce sarcophage a dû être sculpté; mais, comme nous le verrons, il est bien antérieur à Sidoine Apollinaire.

Le sarcophage de la chapelle du Saint-Esprit fut déposé au collège (lycée actuel) par les soins de Gault de Saint-Germain. Delarbre vint l'y voir en 1805, en compagnie de plusieurs savants (2), mais l'interprétation donnée par Gault de Saint-Germain était loin d'être acceptée : le temple d'Isis et la Vestale coupable avaient encore leurs partisans.

Pendant la durée de l'Empire, le sarcophage resta oublié dans quelque coin du collège devenu lycée impérial. Lorsqu'en 1816, la municipalité de Clermont acquit les propriétés des ci-devant Carmes-Déchaux pour y installer un cimetière et une maison de retraite ecclésiastique, on transporta le sarcophage dans la chapelle où il est encore aujourd'hui, et on lui rendit la destination d'autel qu'il avait eue pendant des siècles. Cet événement ne paraît pas avoir frappé beaucoup les contem-

(1) *Gault de Saint-Germain.* — Opus citat., f[os] 178-179.

(2) *Delarbre.* — Notice sur l'ancien royaume des Auvergnats et la ville de Clermont. Clermont, an XIII. p. 65.

porains. Ni les délibérations municipales relatives à l'acquisition du terrain du cimetière (1), ni l'arrêté préfectoral autorisant cette acquisition (2), ni la pompeuse harangue prononcée par le maire, M. d'Aubière, lors de la cérémonie d'inauguration (3), le 24 juillet 1816, ne font mention du sarcophage. C'est seulement d'après le témoignage de l'abbé Croizet (4) que l'on peut affirmer que le sarcophage fut transporté aux Carmes-Déchaux à cette époque.

II

Le sarcophage des Carmes-Déchaux *(fig. 1)* a la forme d'une cuve rectangulaire de 2^m 41 de longueur, 0^m 80 de largeur, 0^m 68 de hauteur. Il est en marbre blanc d'un grain très fin. La dalle antérieure, au lieu d'être plate, est évasée et son profil dessine une ligne légèrement ondulée. La forme générale est bien celle des sarcophages des écoles romaine et arlésienne. Le couvercle qui devait surmonter le monument a disparu depuis longtemps. Quoique l'ensemble des sculptures soit bien conservé, plusieurs figures ont subi des mutilations au milieu des péripéties qui suivirent la tempête révolutionnaire. Lorsque le sarcophage fut transféré aux Carmes-Déchaux, un artisan local reçut la mission de le restaurer ; il répara les nez cassés avec une sorte de ciment d'une couleur de cire jaune qui tranche sur le marbre d'une manière assez désagréable. Voici quel est actuellement l'état de notre sarcophage :

Parties mutilées :

Orante : nez endommagé.

Scène du frappement du rocher (à gauche du spectateur) : les flots de la source, représentés par des lignes sinueuses, ont été brisés ; Moïse et un des Juifs ont le nez endommagé.

(1) Archives municipales. Registre des délibérations du Conseil municipal, 25 avril, 17 juillet, 21 juillet 1816.

(2) Archives départementales. Reg. des arrêtés préfectoraux, 29 mai 1816.

(3) *Journal du Puy-de-Dôme*, 24 juillet 1816.

(4) Article cité plus haut.

Parties restaurées :

Jésus et la Samaritaine : les deux nez.

Résurrection de Lazare : une colonne et la moitié du fronton du tombeau, la main et le nez du Christ, le nez et le menton de la sœur de Lazare, le nez et les sourcils du spectateur.

Scène centrale : toute la figure de l'apôtre placé à gauche de l'orante, le front, le nez, le bras droit, la main et le *volumen* de l'apôtre de droite.

Guérison de l'aveugle : le nez du spectateur, celui du Christ, le front de l'aveugle.

Frappement du rocher : le nez d'un Juif.

L'entrée à Jérusalem : le nez du Christ.

Trois des côtés du sarcophage sont couverts d'une manière ininterrompue de personnages sculptés. Aucune arcade, aucune colonnade ne séparent les diverses scènes qui se déroulent d'une manière continue comme sur la frise d'un temple ionique. Si l'on compare les sculptures des petits côtés à celles de la face antérieure, on est surpris du contraste qu'elles présentent. Il ne semble pas qu'on ait affaire à des morceaux de la même époque. Les personnages de la face principale sont sculptés en demi-relief très accusé ; certaines têtes se détachent même presque en ronde bosse et celles qui sont au premier plan forment une saillie qui mesure de 0^{m} 07 à 0^{m} 08 (tête du Christ) ; la composition de la scène, les attitudes et les proportions des personnages, les plis des vêtements et les détails du costume, tout atteste un travail fini. Les sculptures latérales, au contraire, sont traitées d'une manière bien plus sommaire. Le relief est presque nul ; les détails du costume et des accessoires sont indiqués plus que finis. Cependant la fermeté du dessin général, le caractère naturel des attitudes, montrent que ces sculptures procèdent bien de la même inspiration que celles de la face principale. Cette différence de relief entre les trois faces est d'ailleurs une tradition qui apparaît sur beaucoup d'œuvres semblables et qu'on retrouvera au moyen âge sur les coffrets d'ivoire, châsses d'orfèvrerie, etc... Ce sera donc surtout la face principale qu'il faudra interroger pour essayer de retrouver le milieu artistique dans lequel a été composée cette œuvre.

La composition est remarquable par son caractère de symétrie, que l'on retrouve sur beaucoup de sarcophages chrétiens, mais qui offre ici une netteté particulière. Si nous mettons à part les faces latérales qui représentent, l'une l'entrée du Christ à Jérusalem, l'autre la rencontre du Christ et de la Samaritaine, les personnages de la face principale se divisent en cinq groupes bien distincts qui forment un équilibre parfait. La recherche de la symétrie est même si grande que chacun des groupes renferme alternativement trois, puis quatre personnages. C'est comme une sorte de rythme. Aux deux extrémités, d'une part à gauche, Moïse frappant le rocher, entouré de deux Juifs, d'autre part à droite, Jésus ressuscitant la momie de Lazare devant une des sœurs du défunt; au centre, le groupe de l'orante et des deux apôtres, puis, dans les intervalles, deux groupes de quatre personnages : à gauche, le Christ, un apôtre, l'aveugle-né et un spectateur ; à droite, le Christ, l'hémorroïsse, un apôtre et un spectateur. Cette recherche de l'ordre se manifeste encore dans l'attitude des personnages et la disposition des accessoires. L'édicule à fronton supporté par des colonnes sous lequel est placé Lazare correspond aux flots de la source que Moïse fait jaillir du rocher. Cette dernière partie est mutilée sur notre sarcophage; on voit seulement aux pieds de Moïse le reste des lignes sinueuses qui figuraient la source; d'autre part, la cassure placée à la hauteur de sa tête indique la position du rocher d'où la source ruisselait en cascade. Il est d'ailleurs facile de restituer la scène d'après d'autres sarcophages de l'école d'Arles (1).

D'autre part, il y a une correspondance parfaite entre la position et l'attitude de tous les personnages. Moïse frappant le rocher est représenté de profil, mais par devant; le Christ ressuscitant Lazare est vu aussi de profil, mais par derrière. A gauche, un apôtre amène l'aveugle-né; à droite, un autre apôtre se tient derrière l'hémorroïsse agenouillée. Enfin, au centre, les deux apôtres sont placés aux deux côtés de l'orante, à la même distance et dans la même position.

Ce goût de la symétrie et de l'équilibre des masses est général sur les sarcophages chrétiens et même sur les sarco-

(1) Voy. par exemple *Le Blant*, Sarcoph. d'Arles, pl. VII.

Fig. 1. — Sarcophage des Carmes, vue d'ensemble.



Fig. 2. — Sarcophage d'Arles.

phages païens où les Dioscures et quelquefois des nymphes forment les motifs d'angle favoris. Beaucoup de sarcophages romains ou arlésiens présentent les mêmes scènes que le nôtre. Il n'en est pas cependant où elles soient traitées avec cette noble simplicité ; au lieu du fouillis de têtes que l'on remarque sur quelques-unes de ces œuvres, les personnages du sarcophage de Clermont se meuvent librement sans être serrés les uns contre les autres. A l'aide de dix-sept figures, l'artiste a réussi à représenter quatre scènes importantes des Ecritures et un épisode symbolique.

Voici *(fig. 2)* un sarcophage d'Arles qui, par le style et les sujets de ses sculptures, est très voisin du nôtre (Le Blant, pl. VII, p. 13), mais combien la composition en est différente. Le sujet de l'orante entre les deux apôtres n'est plus placé exactement au centre, mais empiète légèrement sur la gauche. D'un côté, on voit la résurrection de Lazare et la guérison de l'aveugle-né ; de l'autre, Jésus changeant l'eau en vin aux noces de Cana, le reniement de saint Pierre, le frappement du rocher. Les vingt-quatre personnages qui prennent part à ces diverses scènes sont serrés les uns contre les autres ; les têtes des spectateurs représentés au second plan sont multipliées sans nécessité, avec le seul parti pris de ne laisser aucun espace vide. Sur le sarcophage de Clermont, les têtes des personnages se détachent sur le fond de marbre ; sur le sarcophage d'Arles, ce fond est à peu près invisible ; il est dissimulé sous les têtes des spectateurs qui finissent par donner l'impression pittoresque d'une foule. Nous avons donc là deux partis différents : à Arles, une allure plus libre, plus de mouvement, mais une certaine confusion ; à Clermont, une composition sévère, mais que sa sobriété même rend peut-être plus expressive. Les personnages sont réduits à l'essentiel ; quelques têtes suffisent à représenter une foule, mais ce symbolisme n'est pas dépourvu de grandeur ; dans la nombreuse série des sarcophages où ces mêmes sujets sont représentés si souvent, le sarcophage de Clermont doit donc au caractère de sa composition une place à part.

Sur les sarcophages païens du IIIe et du IVe siècles, on trouve des modes semblables de composition. Sans doute nous sommes déjà loin des qualités de pittoresque qu'offre

le sarcophage d'Alexandre Sévère et de Julia Mammæa ; la composition du sarcophage de Clermont n'a ni les dispositions décoratives, ni le mouvement désordonné du sarcophage de la conquête de l'Inde par Bacchus (1). On peut au contraire le mettre en parallèle avec un sarcophage païen du Musée civique de Mantoue, dont les sculptures forment trois groupes symétriques : au centre, une scène de sacrifice; à droite, la « dextrarum junctio » (l'Amour enfant entre les deux époux ; l'épouse s'enveloppe la tête de son himation comme les femmes représentées sur notre sarcophage) ; à gauche, une famille de barbares implorant un empereur (2). La ressemblance est encore plus frappante avec le sarcophage dit des « Muses Chigi » (3), de dimensions un peu moindres que le nôtre (longueur : 1^{m}60, hauteur : 0^{m}60). Aux angles sont placés deux pilastres ; trois figures sont assises, l'une au centre, les deux autres aux extrémités ; dans les intervalles sont dix figures debout représentant les neuf muses et leur mère, Mnémosyne, qui n'est là que pour une raison de symétrie.

III

Mais ce n'est pas seulement par la composition, c'est aussi par le style que notre sarcophage est remarquable ; il montre qu'à l'époque où il fut exécuté, les traditions de la sculpture classique n'étaient pas encore entièrement abolies. Sans être aussi élancés que les figures des sarcophages de la belle époque, les personnages ont une hauteur de 0^{m} 63 environ. Les proportions du Christ, situé près du tombeau de Lazare *(fig. 7)*, sont les suivantes :

Taille : 0^{m} 60 ;
Longueur de la tête : 0^{m} 09 ;
Longueur de la main : 0^{m} 05 ;
Longueur de l'avant-bras : 0^{m} 085 ;
Largeur des épaules : 0^{m} 17.

(1) *Le Blant.* — Mélanges d'archéologie et d'hist., 1888, pl. XII.
(2) Mittheilungen de Kais., deutsch. Instit. Römische Abtheilung, 1906, pl. XIV.
(3) Id., t. VIII, pl. II-III.

On voit par ces chiffres que les proportions sont encore belles. La taille du Christ mesure 6 fois 6/9 sa tête (1). Si l'on compare ces figures aux personnages courtauds et trapus qui ornent l'arc de triomphe de Constantin, à Rome, tout l'avantage est pour la sculpture de notre sarcophage : il n'offre plus, sans doute, les proportions de la belle époque, mais il est encore éloigné de la barbarie. C'est ainsi que sur un grand nombre de sarcophages, il y a parfois une disproportion choquante entre le Christ et les personnages qui sont agenouillés à ses pieds ; par exemple, il arrive fréquemment aux sculpteurs de représenter une sorte de nain avec un lit sur ses épaules : c'est le miracle du paralytique. Sur notre sarcophage, au contraire, l'hémorroïsse, agenouillée aux pieds du Seigneur, conserve, malgré l'expression d'humilité de sa posture, une taille tout à fait normale. Le Blant cite comme une exception que sur le sarcophage d'Arles, reproduit plus haut, les sœurs de Lazare sont d'une taille égale à celle du Christ et du disciple qui l'accompagne. Il en est de même sur notre sarcophage et c'est là une ressemblance de plus avec celui d'Arles : non seulement la sœur de Lazare, debout, à côté du Christ, mais aussi l'hémorroïsse prosternée ont la même taille que les autres personnages. Il n'y a de disproportion que pour la momie de Lazare, figurée comme minuscule suivant une tradition déjà ancienne. C'est aussi à une tradition que l'aveugle-né doit d'être représenté comme un enfant, d'ailleurs bien proportionné (2). Enfin, sur les petits côtés, tandis que la Samaritaine atteint la même taille que le Christ, dans la scène de l'Entrée à Jérusalem, c'est un véritable nain qui étend des tapis sous les pieds du Sauveur. Là aussi, nous avons affaire à une tradition devenue universelle dans l'art chrétien du moyen âge. C'est donc moins par maladresse que pour suivre des règles déjà bien établies que le sculpteur s'est résigné à ces deux écarts de proportion.

La technique même de ces sculptures nous fournit des témoignages analogues. Ce n'est plus tout à fait de la grande

(1) Nous rappellerons, comme termes de comparaisons, que la Vénus de Médicis mesure entre 7 et 8 têtes et que les anges des chapiteaux de Notre-Dame du Port ont seulement 4 têtes de longueur.

(2) Il mesure $0^{m}36$.

sculpture : ce n'est pas encore un art dégénéré. Le relief des personnages est très vigoureux : celui de certaines têtes mesure 0^{m} 08, alors que sur le sarcophage des muses Chigi, ce relief n'atteint que 0^{m} 05 à 0^{m} 07. Ce qu'il est particulièrement intéressant de signaler, ce sont les traces déjà fugitives mais réelles du bas-relief pittoresque que l'on trouve dans cette sculpture. A côté des personnages importants dont les têtes se détachent presque en haut relief, quelques figures forment un arrière-plan, grâce à un relief moins accusé. Le premier Juif placé derrière Moïse a déjà un relief moindre que celui du patriarche, et le compagnon qui le suit, et dont on aperçoit seulement la tête, ne présente plus qu'une saillie insignifiante. Il en est de même de la tête aux cheveux taillés en brosse, qui apparaît entre les deux apôtres. Il y a là un essai de perspective aérienne que l'on trouve aussi sur le sarcophage d'Arles si voisin du nôtre *(fig. 2)* : ici ce sont sept têtes qui apparaissent à l'arrière-plan, mais la différence entre leur relief et celui des personnages du premier rang est moindre que sur notre sarcophage. Le procédé employé sur le sarcophage de Clermont est plus raffiné. Sans doute il n'y faut pas chercher les fonds pittoresques d'édifices ou de campagnes que l'on trouve sur les sculptures romaines de l'époque des Antonins (1) ou sur le beau sarcophage du Latran qui montre derrière l'Hémorroïsse une véritable enfilade de temples et de basiliques. Si l'on réfléchit, d'autre part, que les traditions du bas-relief pittoresque ont commencé à se perdre dès le IIIe siècle, ainsi que l'a montré M. Courbaud (2), on renoncera à rajeunir notre sarcophage, comme on l'a fait jusqu'ici, et on reconnaîtra qu'il n'a pas pu être exécuté plus tôt que le commencement du IVe siècle.

Le modelé est traité par grandes masses ; il y a une véritable ampleur dans les draperies et l'artiste a su éviter de donner aux plis qu'elles forment un parallélisme trop choquant. Malgré la symétrie des attitudes, il n'y a pas deux personnages dont les draperies soient exactement semblables. Les corps et les draperies ont été modelés largement au ciseau. Par contre, on trouve sur ce sarcophage des traces assez nom-

(1) Voy. par exemple, au Louvre, le beau sarcophage Borghèse, et le sarcophage du Vatican, représentant le Christ et les douze apôtres.

(2) *Courbaud.* — Le bas-relief romain à représentations historiques. Paris, 1899.

breuses de sculpture au trépan. On sait que depuis le IIe siècle, un instrument perforant a remplacé souvent le ciseau. Une sculpture très curieuse, placée à côté de l'épitaphe d'un sculpteur de sarcophages, montre l'artiste assis sur un escabeau et achevant un sarcophage à l'aide de deux trépans qu'il met en mouvement au moyen d'une corde enroulée autour de leur tige (1). C'est surtout dans l'ornementation des sarcophages dits d'Asie Mineure que cette technique apparaît. On en trouve cependant des traces sur presque tous les sarcophages chrétiens. Sur le nôtre, le trépan a été surtout employé pour le traitement des cheveux et de la barbe du Christ et des apôtres, le quadrillage très fin des bonnets qui couvrent la tête des Juifs, les bottines de l'aveugle-né, et pour représenter les prunelles des yeux.

Enfin, par la variété des détails et le soin apporté à leur exécution, ce sarcophage se rattache encore au bas-relief pittoresque de l'école hellénistique qui a régné dans l'empire romain et produit les chefs-d'œuvre de l'époque des Antonins. C'est à peine si en quelques endroits on peut relever quelques traces de maladresse et d'exécution sommaire. Les cheveux de la sœur de Lazare, placée près du Christ, sont indiqués seulement par des stries parallèles un peu trop rares. Les pieds des personnages n'ont pas un relief proportionné à celui du corps; tandis que ceux des personnages de profil ou de trois quarts (aveugle-né, apôtre droit du groupe central, Christ ressuscitant Lazare) sont posés bien franchement sur le sol, il semble que l'artiste ait été plus embarrassé pour représenter les pieds des personnages de face. Le sens de la perspective lui a fait défaut et il a pris le parti de les figurer dans leur hauteur. Certains personnages ont donc l'air de poser sur le sol par le bout des pieds (Moïse, Christ guérissant l'aveugle-né). Sans doute, l'effet n'est pas aussi accusé que dans l'art du moyen âge, mais on peut surprendre dans cette sculpture les origines de la tendance, qui prévaudra plus tard, à détacher complètement les figures du sol sur lequel elles sont censées s'appuyer. D'une manière générale, le dessin des pieds est la partie la plus faible de l'exécution. Leur élargissement subit à partir de la cheville

(1) *Leclercq*. — Manuel d'archéologie chrétienne, II, 283-284.

produit un effet disgracieux. D'autre part, ils sont entremêlés avec une certaine maladresse; en voulant représenter des personnages les uns derrière les autres, l'artiste n'a pu se résoudre à dissimuler les pieds de ceux qui sont au second plan. Il en résulte que l'aveugle-né et l'apôtre placé à gauche de l'orante marchent franchement sur les pieds des personnages dont ils sont les voisins immédiats.

Malgré ces imperfections, ces sculptures se distinguent de la masse des sarcophages chrétiens par des qualités de premier ordre. C'est d'abord la fermeté du dessin qu'on ne retrouve au même degré, ni sur les fragments du musée de Clermont, ni sur le sarcophage d'Arles, si voisin du nôtre, où les lignes paraissent plus flottantes. C'est ensuite la variété pittoresque, mais non disparate, des costumes et le soin apporté à l'exécution des moindres accessoires. Sur dix-sept personnages, treize portent le costume hellénique, le chiton serré à la taille, tombant jusqu'aux pieds pour les femmes, et l'himation qui enveloppe tout le corps et qui se prête à plusieurs combinaisons : tantôt les pans viennent tomber par devant, tantôt ils sont rejetés en arrière sur l'épaule gauche ; les femmes s'en couvrent la tête comme d'un voile, mais ou bien elles s'en enveloppent complètement les bras (la sœur de Lazare), ou bien, comme l'orante, elles le font passer sous le bras droit pour en rejeter les pans sur le bras gauche, de manière à avoir les deux mains libres. L'aveugle-né *(fig. 3)* porte le simple chiton serré à la taille; tandis que tous les hommes ont aux pieds la solea antique, simple semelle attachée au cou-de-pied au moyen de courroies, l'aveugle-né est chaussé de bottines fermées ; l'artiste a indiqué simplement les trous dans lesquels étaient passées les courroies.

Des deux Juifs placés derrière Moïse, on aperçoit le costume du premier: une tunique tombant seulement jusqu'aux genoux, par dessus laquelle est jetée une chlamyde qui laisse la main droite libre et retombe derrière l'épaule droite; des pantalons tombant jusqu'aux chevilles et des souliers d'une forme spéciale, ouverts en cœur sur le devant et attachés par deux courroies entre-croisées. De tous les hommes représentés sur le sarcophage, ils sont les seuls à porter une coiffure, une sorte de bonnet rond à dessin quadrillé. Sur le petit côté de droite,



Fig. 3. — Sarcophage des Carmes : L'aveugle de naissance.

la Samaritaine est coiffée de même. Cette coiffure est devenue dans l'art chrétien le signe distinctif des Juifs, et on la retrouve sur tous les sarcophages où le frappement du rocher est représenté. Qu'elle ait fait partie réellement du costume des populations syriennes à l'époque de l'empire romain, c'est ce que les monuments de Palmyre nous montrent avec évidence. Sur une stèle funéraire de Zabdalé, conservée au Musée du Louvre, un personnage vêtu du costume militaire, avec le paludamentum, porte sur la tête le même bonnet rond. Sur la face occidentale de l'arc de Constantin, à Rome, on voit représentée la conquête de la Palestine, au moment de la deuxième guerre de Constantin contre Licinius (323); des soldats juifs, reconnaissables à cette toque ronde, sont mélangés aux légionnaires romains. Les miniatures du Pentateuque Ashburnam, dont l'origine pourrait bien être syrienne, le bel ivoire de la collection Trivulzio, représentant la Résurrection, nous en offrent d'autres exemples.

Le costume de l'Orante *(fig. 5)* mérite aussi l'examen ; il diffère par plusieurs détails de ce qu'on voit sur les autres sarcophages. Dans les peintures des catacombes, les orantes portent le costume de leur temps et l'on peut avoir une idée de la transformation des modes féminines en comparant, par exemple, une orante du cimetière de St-Calliste, vêtue de la dalmatique courte, à celle de la Vigna Massimi, dont la longue robe brodée et la toque recouverte d'un voile offrent tant de rapports avec le costume féminin des miniatures du Pentateuque Ashburnam. Dans la sculpture chrétienne, au contraire, le costume qui a prévalu a un caractère tout conventionnel : c'est le chiton talaire et l'himation hellénique dans toute leur simplicité. C'est à peine si on peut citer quelques exceptions à cette règle : sur un sarcophage trouvé en 1896, au cimetière de Sto-Ermete (via Salaria Vecchia), une petite fille de six ans est vêtue de la longue dalmatique à larges manches et sa coiffure a la forme d'un chignon tressé en couronne (1). Ce costume est aussi celui de l'orante du vase baptismal de Tunis (2). L'orante du sarcophage des Carmes est une de ces exceptions

(1) Nuovo Bullettino di Archeol., 1901, p. 27.
(2) *Dom Cabrol.* — Op. cit., I, col. 641.

et présente une modification intéressante de la tradition. Sans doute, son chiton et son himation ne diffèrent en rien du costume qui est celui des orantes sur les sarcophages chrétiens : l'arrangement des draperies et la disposition même des plis sont identiques. Mais la simplicité de ce costume antique est relevée par des détails de parure très caractéristiques : la coiffure, assez compliquée, faite d'une série de bandeaux ondulés et retombant en boucles frisées de chaque côté, les pendants d'oreilles, le collier de grosses perles qui orne le cou, enfin les sandales fermées, ornées au milieu d'un large galon. Ce sont là des ornements qu'on n'est guère habitué à rencontrer sur les sarcophages chrétiens et qui semblent indiquer chez l'auteur de celui-ci le souci de donner un caractère plus pittoresque à son œuvre. Les détails de cette parure constituent d'ailleurs un document précieux et fixent d'une manière certaine la date de notre sarcophage. La coiffure en bandeaux ondulés apparaît sur les bustes d'impératrices du IIe siècle : c'est celle de Crispina, femme de Commode (musée du Capitole), mais elle est surtout répandue pendant tout le IIIe et au début du IVe siècle. Elle diffère essentiellement de l'énorme bourrelet de cheveux (probablement artificiel) dont les femmes aiment à s'entourer la tête à partir du Ve siècle (1). On sera frappé, au contraire, de l'analogie qui rapproche la coiffure de l'orante de celle de l'impératrice Fausta, femme de Constantin, morte en 337 (Rome, musée Torlonia) *(fig. 4)*. La ressemblance est encore plus grande avec la coiffure représentée sur le buste de Julia Domna, conservé au Louvre (2) ; on y trouve notamment les deux boucles pendantes en accroche-cœur de chaque côté de la tête.

Tous les détails que nous révèle la sculpture de notre sarcophage nous amènent donc à le placer parmi les œuvres de la période de Constantin. Il nous reste à rechercher si l'étude de l'iconographie peut justifier cette conclusion.

(1) *Molinier*. — La coiffure des femmes dans quelques monuments byzantins. (Mélanges. G. Monod, p. 61-70.)

(2) Reproduite dans Duruy. Histoire des Romains. Edit. illustrée, VI, p. 106. Sur ces coiffures voy. *Daremberg et Saglio*. Dict. des Ant. Rom. Art. *Coma* t. I, 2e partie, p. 1369 : « Au IIIe siècle les femmes portent de larges et épais bandeaux aux ondes profondément creusées et qui semblent envelopper la tête. ». — Sur la coiffure de Fausta voy. *Maurice*, Numismatique Constantinienne t. I, Paris 1908, p. 128 et planche XI, nos 10 et 11.



Fig. 4. — Buste de Fl. Maxima Fausta (Venturi, Art italien).

Fig. 5. — Sarcophage des Carmes : L'Orante.

IV

L'ensemble iconographique reproduit sur le sarcophage des Carmes-Déchaux est un des plus banals et des plus répandus qu'on puisse trouver dans l'art chrétien. Les mêmes sujets sont répétés à profusion sur tous les monuments du IIe au VIe siècle; les peintures funéraires des catacombes de Rome, les sarcophages sculptés, les cassettes d'ivoire les reproduisent à de nombreux exemplaires. Si l'on essayait de dresser la statistique des motifs les plus répandus dans l'art chrétien, on trouverait sans doute que les scènes de la résurrection de Lazare et du frappement du rocher ont été les sujets de prédilection que les artistes n'ont jamais cessé de reproduire. Il en est de même du motif de l'Orante, et les autres épisodes, l'entrée à Jérusalem, la guérison de l'aveugle-né, l'hémorroïsse, la Samaritaine, se retrouvent fréquemment sur les monuments chrétiens des six premiers siècles. Les sujets ne sont pas toujours disposés dans le même ordre, et l'on voit parfois d'autres épisodes, comme la multiplication des pains, les Noces de Cana, le reniement de saint Pierre, la guérison du paralytique, intercalés entre les scènes qui figurent sur notre sarcophage. Lié par une tradition qui paraît avoir été acceptée sans résistance, l'artiste n'a donc pas cherché l'originalité dans le choix des sujets. Comme l'a montré Le Blant, la plupart des scènes qui figurent sur les sarcophages sont dérivées des liturgies funéraires et en particulier de la prière des agonisants. Leur objet est d'exprimer la foi en la résurrection future et c'est ce qui explique que le motif de l'Orante, figure de l'âme reçue parmi les bienheureux, en forme le sujet central. A ce point de vue, les motifs représentés sur la partie antérieure du sarcophage des Carmes-Déchaux ne pouvaient pas être mieux choisis. La source miraculeuse jaillissant dans le désert, la résurrection de Lazare, la guérison de l'aveugle-né et de l'hémorroïsse ont la même signification dogmatique : abreuvé à la source de vérité et guéri, grâce à sa foi, du mal qui résulte du péché, le fidèle ressuscite comme Lazare et participe à la vie éternelle. L'auteur du sarcophage

de Clermont a évité de multiplier les épisodes qui auraient pu obscurcir cette pensée. De plus, si les sujets qu'il a traités lui ont été fournis par la tradition, il semble qu'il ait cherché à les interpréter d'une manière personnelle : c'est ce que va nous révéler l'examen détaillé de ces épisodes.

Il y a peu de choses à dire des sculptures latérales qui ne se rattachent qu'indirectement à l'ensemble de la composition. La scène de l'entrée du Christ à Jérusalem nous montre déjà fixées des traditions qui ne cesseront de régner pendant tout le moyen âge, et en particulier dans l'art byzantin. Le personnage monté sur un arbre pour en couper les branches et celui qui étend ses vêtements sous les pieds du Sauveur (Matth. XXI, 8), sont représentés comme des nains. Le Christ est réellement à cheval et non assis sur sa monture, comme il le sera plus tard. L'épisode de la Samaritaine a été traité plusieurs fois sur les sarcophages. Un fragment de sarcophage de Saint-Paul de Narbonne (1) montre le Christ assis près du puits, tandis que la Samaritaine debout se prépare à puiser de l'eau dans le vase attaché au-dessus de la margelle du puits. Sur le sarcophage de Clermont, la scène est traitée de la même manière, seulement le Christ est représenté debout, étendant la main droite avec un geste plein d'animation, tandis que la Samaritaine prenant à deux mains la corde enroulée autour de la poulie, remonte le vase rempli d'eau.

La scène du frappement du rocher est représentée aussi d'une manière traditionnelle : presque toujours deux Juifs coiffés du bonnet rond figurent derrière le patriarche qui porte le même costume hellénique que les apôtres. Avec une gravité presque sacerdotale, Moïse étend la main droite vers la source jaillissante, tandis que l'un des Juifs le tient par un des pans de son manteau et que tous deux semblent contempler le spectacle avec étonnement. Sur le sarcophage d'Arles, que nous avons comparé au nôtre *(fig. 2)*, Moïse tient une baguette ; un des Juifs tend la main ouverte vers la source, tandis que l'autre s'accroupit, les mains étendues comme pour puiser de l'eau. Parfois la scène est plus compliquée, comme sur un sarcophage du Musée de Latran, attribué au IIIe siècle, où l'on

(1) *Le Blant.* — Sarcophages de la Gaule, pl. XLVII, p. 135.

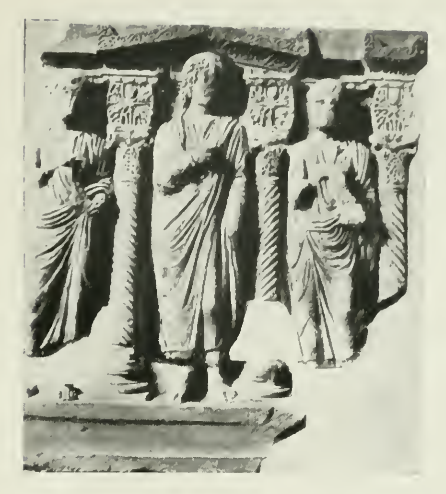


Fig. 6. — Christ de Soulou-Monastier (Musée de Berlin)
(Strzygowski, Orient oder Rom).

Fig. 7. — Sarcophage des Carmes : Résurrection de Lazare.

voit Moïse au milieu des Juifs révoltés. L'artiste du sarcophage de Clermont a donc réduit l'action à ses éléments essentiels ; il a supprimé tout ce qui avait un caractère anecdotique pour concentrer toute l'attention sur le miracle lui-même et mettre ainsi en lumière le dogme dont il est le symbole.

Le Christ apparaît dans les trois épisodes de l'Aveugle-né, de l'Hémorroïsse et de la Résurrection de Lazare. L'artiste est resté fidèle au type hellénistique du Christ, représenté comme un jeune homme imberbe, aux traits réguliers et à la chevelure bouclée, mais il a su éviter la monotonie en le représentant dans trois attitudes différentes, une première fois de face, puis de trois quarts et enfin de dos. Il faut, comme on l'a montré (1), chercher l'origine de ce type dans les statues d'orateurs antiques. Il y a une parenté évidente entre le Sophocle du Latran, l'Eschine du Musée de Naples, le Christ peint dans la catacombe de Prétextat et le Christ du sarcophage des Carmes, guérissant l'aveugle-né *(fig. 3)*. Le bras droit enroulé dans les plis de l'himation avec la main posée sur la poitrine, le bras gauche rejeté en arrière et appuyé à la hanche, les attitudes et les gestes sont les mêmes. Il en est ainsi du fameux Christ du sarcophage de Soulou-Monastir (2) que l'on a daté de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle *(fig. 6)*. Ce morceau peut nous fournir des éléments de comparaison importants. On remarquera que les plis du vêtement de Soulou-Monastir sont beaucoup moins larges, beaucoup plus raides et stylisés que ceux du sarcophage de Clermont. Le Christ de Soulou-Monastir dépasse légèrement de la tête les deux apôtres qui l'entourent et comme si ce procédé, familier à l'art oriental, ne suffisait pas, sa tête est entourée d'un nimbe crucifère dont on trouve ici le premier exemple connu. A Clermont, au contraire, la taille du Christ est exactement la même que celle des apôtres et des disciples groupés autour de lui ; aucun signe extérieur ne le distingue. Il n'a pas de nimbe ; il ne porte pas le sceptre à croix ansée que lui attribuent les artistes coptes ; il n'a même pas la baguette qu'il tient à la main sur plusieurs sarcophages de Rome ou

(1) *Strzygowski.* — Orient oder Rom.
(2) Id.

d'Arles. Et malgré cette absence de signes conventionnels, il n'y a pas à réfléchir longtemps pour le reconnaître au milieu des personnages qui se tournent vers lui respectueusement comme pour recueillir les paroles qui vont s'échapper de ses lèvres. Le Christ de Soulou-Monastir et le Christ de Clermont procèdent du même modèle et sont probablement contemporains; il y a cependant un abîme entre eux parce qu'ils représentent deux traditions artistiques. L'un est une production de l'art oriental, il doit à des signes conventionnels l'impression religieuse qu'il produit ; l'autre est resté conforme au naturalisme de l'art hellénique ; il suffit de considérer les scènes qui se déroulent sur le sarcophage pour deviner qu'il en est l'acteur principal.

La scène de la guérison de l'aveugle de naissance (Joann. IX, 1-41) comprend bien les trois personnages traditionnels que l'on retrouve sur les autres sarcophages, sans parler du spectateur placé à droite du Christ *(fig. 3)*. L'aveugle qui, d'après l'Evangile, était un homme d'âge mûr, s'est transformé en un enfant. Mais tandis que sur une fresque du cimetière de Domitilla et sur la plupart des sarcophages, le Christ touche les yeux de l'aveugle ou tout au moins lui impose la main sur la tête, l'auteur du sarcophage de Clermont a seulement représenté le début de l'épisode. L'aveugle présenté par un disciple se précipite au-devant du Christ qui l'attend avec une attitude de sérénité majestueuse. Là encore la préoccupation dogmatique l'emporte sur l'anecdote historique : ce n'est pas du détail des faits, c'est de leur seule signification que l'artiste a voulu se soucier.

La guérison de l'hémorroïsse est aussi un des sujets préférés de l'iconographie chrétienne. D'après une tradition rapportée par Eusèbe (1), l'hémorroïsse était née à Panéas en Palestine, et l'on voyait au IVe siècle, dans cette ville, un groupe en bronze que l'on disait représenter le Sauveur et l'hémorroïsse agenouillée à ses pieds. On a supposé que ce groupe de Panéas avait pu inspirer le beau sarcophage du Musée de Latran dont un petit côté montre le miracle de l'hémorroïsse avec un fond compliqué d'architectures. Une femme, la tête voilée,

(1) Hist. Ecclésiast. VII. 18.

s'agenouille aux pieds du Sauveur qui lui impose la main droite sur la tête. La scène, avec quelques variantes, est conçue de la même manière que sur le sarcophage de Clermont, mais elle est loin d'atteindre à la même grandeur. Le groupe de l'hémorroïsse est peut-être, en effet, la plus belle partie de notre sarcophage. Jamais l'art chrétien de cette époque n'a exprimé avec cette simplicité puissante l'ardeur de la foi qui pousse la femme souffrante à se prosterner aux pieds du Christ et à saisir avec ferveur les bords de son manteau ; jamais non plus le Christ n'a été représenté avec cette majesté souveraine qui rappelle les plus belles traditions de l'art antique : il semble se détourner de son chemin pour accueillir d'un geste large et d'une noblesse suprême la malheureuse qui implore sa pitié ; c'est ainsi sans doute que les Grecs auraient représenté Alexandre accueillant les femmes de Darius. Comme dans la scène de l'aveugle-né, la figure du Christ respire la toute-puissance, sûre d'elle-même ; mais tandis qu'en face de l'aveugle, il garde l'attitude sévère d'un magistrat sur son tribunal, devant la douleur et la foi de l'hémorroïsse, sa sérénité n'est plus sans mélange et il manifeste sa pitié. De même, l'apôtre qui assiste à la scène montre, par un geste très sobre, l'étonnement dont il est rempli. Ce groupe suffirait à lui seul à mettre le sarcophage de Clermont hors de pair dans la série des sarcophages chrétiens.

La scène de la résurrection de Lazare *(fig. 7)* ne diffère pas non plus dans ses grands traits de la manière adoptée dans les peintures des catacombes et sur les autres sarcophages. Le mort est représenté en raccourci sous la forme d'une momie égyptienne, debout sous un édifice à fronton élevé sous un haut soubassement. On remarquera avec quels soins les détails ont été traités. Le fronton est supporté par deux colonnes torses à chapiteaux corinthiens : à ses deux extrémités deux têtes servent d'acrotères. La momie de Lazare elle-même est recouverte d'incisions très fines figurant des demi-cercles divisés en plusieurs zones. Le type traditionnel du tombeau de Lazare est évidemment d'origine égyptienne : une momie égyptienne d'Antinoé conservée au Musée du Vatican est placée sous un « naos » de ce genre que soutiennent deux colonnettes et sur l'entablement duquel on

aperçoit « le disque ailé, le soleil de nuit éclairant le monde funéraire » (1). La momie elle-même, avec son masque funéraire, ressemble bien aux momies égyptiennes en toile stuquée, surmontées d'un masque en plâtre dont les fouilles d'Antinoé ont révélé plusieurs spécimens. La popularité de ce symbole de la résurrection était si grande en Egypte qu'on déposait dans les tombeaux de petites amulettes représentant la momie de Lazare et on en a retrouvé plusieurs spécimens dans les fouilles d'Akmin-Panopolis (2). L'auteur du sarcophage de Clermont n'a pas songé à modifier la tradition. Le tombeau de Lazare, placé presque en pan coupé, lui a servi à terminer sa composition. Par contre, c'est d'une manière toute personnelle qu'il a représenté le Christ presque de dos, les deux premiers doigts de la main droite levés comme en un geste de bénédiction. Derrière lui, une des sœurs de Lazare, enveloppée dans les plis de son himation, assiste immobile au miracle. Sur le sarcophage d'Arles, elle implore le Christ en s'inclinant devant lui et en saisissant un pan de son manteau ; le Christ, de son côté, se détourne vers elle et semble témoigner sa pitié. La scène est figurée d'une manière plus dramatique que sur notre sarcophage. Là encore on saisit la différence des deux conceptions : ce qui a intéressé l'auteur du sarcophage d'Arles, ce sont les détails du récit évangélique ; celui du sarcophage de Clermont ne s'est préoccupé que de la vérité dogmatique dont ce récit est le symbole. Il a montré le Christ s'approchant du tombeau avec toute la majesté d'un pontife qui va célébrer une liturgie.

Cette préoccupation constante de dégager le dogme des scènes évangéliques qui le voilent et de supprimer tous les détails anecdotiques qui pourraient l'obscurcir, paraît donc bien évidente et c'est ce qui nous autorise peut-être à tenter une explication de la scène centrale *(fig. 5)*. On sait combien cette question du sens symbolique de l'orante a divisé les archéologues et l'on ne peut dire qu'elle soit pleinement résolue. L'idée primitive qui apparaît dans les peintures des catacombes et sur beaucoup de sarcophages paraît bien être de

(1) *Gayet.* Gaz des Beaux-Arts, 1908 (39), p. 132.
(2) *Dom Cabrol.* Op. cit. I, 1050.

représenter l'âme du défunt sous la figure d'une jeune fille, reçue au séjour de gloire. En fait, elle est quelquefois désignée par son nom : la sépulture de Veneranda, au cimetière de Domitilla, nous montre la défunte dans l'attitude de l'orante, introduite au paradis sous les auspices de sainte Pétronille. On a supposé aussi que certaines figures d'orantes restées frustes étaient destinées à représenter des portraits. En est-il ainsi de l'orante représentée sur notre sarcophage ? Le riche costume qu'elle porte est-il celui de la défunte même à laquelle l'œuvre était destinée ?

Bien des objections sont possibles. Un archéologue italien qui a étudié cette question, M. Bonavenia (1) a cherché à établir que l'orante ne peut représenter l'âme du défunt quand, au lieu de porter le costume d'une vierge, elle est habillée comme une matrone. D'autre part, la présence des deux personnages placés de chaque côté de l'orante soulève aussi une difficulté. Leur costume et le « volumen » qu'ils tiennent à la main indiquent que ce sont des apôtres. Celui qui est à droite du spectateur, et dont le front est dégarni par une légère calvitie, offre déjà le type traditionnel qui sera réservé dans l'art chrétien à saint Paul (2). Son compagnon ne peut donc être que saint Pierre. Or, sur des coupes à fond doré, on voit quelquefois un groupe semblable au nôtre, mais les personnages sont désignés par leurs noms : Petrus, Maria, Paulus. Sur un de ces verres, la Vierge, car son identification n'est pas douteuse, porte aussi un riche costume et un collier de perles autour du cou (3). Le groupe central de notre sarcophage représenterait donc la Vierge, symbole de l'Eglise entre les deux premiers apôtres.

L'explication pourrait paraître séduisante si l'on considérait ce groupe isolément, mais comme nous l'avons vu, s'il y a une qualité qui domine dans nos sculptures, c'est le souci de la composition. On pourrait dire qu'après avoir cherché à exprimer le dogme de la résurrection morale que

(1) Nuovo. Bullett. di Archeol., 1901.

(2) Voy. le sarcophage de la « Traditio Legis » au Vatican et les anciennes médailles de bronze représentant les deux apôtres. (*Grisar*. Histoire de Rome et des papes, I, p. 233 et 239, trad. franç.)

(3) *Pératé*. Archéol. chrét, p. 354.

le Christ est venu apporter aux hommes, l'artiste a voulu représenter d'une manière vivante la loi chrétienne dont l'église a le dépôt. Cette idée n'est pas étrangère aux artistes chrétiens, mais ce n'est pas sous cette forme qu'ils l'expriment; elle a inspiré le motif de la « Traditio Legis », du Christ siégeant sur un trône et remettant la loi nouvelle aux apôtres. On s'explique donc difficilement que l'Orante tienne ici la place qu'on s'attendrait à voir occupée par le Christ en personne.

D'autre part, nous l'avons vu, l'orante de notre sarcophage diffère par son costume du type abstrait que l'on trouve en général dans les sculptures chrétiennes. Sa coiffure et sa parure recherchées indiquent la classe sociale à laquelle elle appartenait. Elle est vêtue comme une matrone de haut rang. Pourquoi l'artiste, dont nous avons eu l'occasion de signaler souvent la sobriété, l'aurait-il parée de cette manière, s'il n'avait voulu réellement représenter un portrait? Ajoutons que l'expression individuelle de ses traits, beaucoup moins réguliers que ceux des personnages qui l'entourent, est faite pour confirmer cette hypothèse. L'orante de caractère abstrait que l'on trouve sur la plupart des sarcophages peut donc représenter l'âme, figurée sous la forme d'une vierge, quel que soient le sexe et l'âge du défunt. Ici ce n'est pas une représentation symbolique de l'âme, c'est le portrait même de la défunte à laquelle le sarcophage était destiné que l'artiste a voulu représenter. Ce n'est pas là un fait sans exemple et nous avons déjà cité le sarcophage de la jeune Veneriosa, âgée de six ans, sur lequel la défunte est représentée avec sa coiffure et son costume d'enfant (1).

Enfin, cette interprétation paraît seule concorder avec l'ensemble de la composition iconographique, qui devient très claire dès qu'on l'admet. L'idée maîtresse est celle du salut apporté aux hommes par la loi chrétienne dont les deux apôtres tiennent le symbole à la main. La défunte a été abreuvée comme les Juifs à la source de vérité, symbole du baptême; ainsi que l'aveugle-né, elle a vu tomber le voile qui couvrait ses yeux; elle a imploré sa guérison du Seigneur

(1) Nuovo. Bullett. di Archeol., 1901, p. 127.

comme l'hémorroïsse et le Christ l'a ressuscitée comme Lazare. Admise au séjour céleste, elle semble ravie en extase devant son bonheur et ne peut qu'étendre les mains dans une suprême action de grâces.

Tel est, semble-t-il, le langage que parlent les sculptures de notre sarcophage. Exécuté probablement dans les premières années du ɪvᵉ siècle, il servit à contenir la dépouille mortelle d'une dame de rang sénatorial. Il est sorti vraisemblablement des ateliers d'Arles, mais c'est à une famille de l'aristocratie arverne qu'il a dû être destiné. Par le soin apporté à l'exécution des plus petits détails, par la noblesse de son style, par le caractère profondément religieux qui anime sa composition, il se distingue d'un grand nombre d'œuvres semblables ; ses sculptures peuvent être comparées sans désavantage à celles des sarcophages arlésiens ou romains de la même époque. Mais ce qui fait surtout son prix, c'est la personnalité artistique qu'il nous révèle. Ce n'est pas une de ces œuvres d'art industriel dans laquelle sujets et personnages ont été entassés pêle-mêle et sans art. Le maître du sarcophage de Clermont a été guidé par une idée d'ensemble : il a choisi les épisodes qui pouvaient la mettre en lumière ; il a réduit au strict minimum le nombre des personnages qui lui étaient nécessaires ; sans se permettre aucune digression, en écartant toute fantaisie, il a su développer jusqu'au bout l'ordre logique de sa pensée ; enfin, à une époque où les traditions du grand art hellénique n'étaient pas encore oubliées, il a cherché à unir dans un même ensemble harmonieux la beauté physique et la beauté morale. C'étaient là de hautes conceptions, et si, dans l'exécution, on remarque quelques défaillances qui sont les signes des temps, son œuvre n'en peut pas moins être classée parmi les plus belles que nous ait léguées l'antiquité chrétienne. Le sarcophage de Clermont mérite peut-être mieux que les quelques mentions fugitives dont il a été jusqu'ici l'objet.

DEUX INVENTAIRES
DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE
DE CLERMONT AU Xe SIÈCLE

Les Archives départementales du Puy-de-Dôme possèdent deux anciens inventaires du trésor de la cathédrale. L'un d'eux (Arm. 18, s. A, c. 6), a été reproduit en fac-similé dans le *Musée des Archives Départementales* (n° 19, planche XIV) ; le texte en a été publié plusieurs fois (1). L'autre (Arch. départementales, Arm. 18, s. A, c. 29) est resté complètement inédit (2). Il n'y a d'ailleurs, entre les deux textes, que des variantes insignifiantes ; le premier est en outre accompagné d'un catalogue de la bibliothèque de la cathédrale. Il y a intérêt à publier de nouveau ces textes qui nous apportent des renseignements précieux sur l'état des arts décoratifs en Auvergne, au xe siècle ; nous commencerons par le texte inédit que nous regardons comme le plus ancien :

(1) Par *Gonod*. Notice historique de l'église cathédrale de Clermont. Clermont, 1839, p. 68-70. — *Douet d'Arcq*. Revue Archéologique, 1853, p. 172 (avec un commentaire). — *Tardieu*. Histoire de la ville de Clermont, t. II, p. 316-317.

(2) Qu'il me soit permis d'adresser mes remerciements à M. Rouchon, archiviste du département du Puy-de-Dôme, qui m'a signalé cet inventaire et a bien voulu m'en communiquer la copie reproduite plus bas.

I

Breve de thesaurum et de omni ornamento sanctæ Mariæ et beatorum martirum Agricole et Vitalis Claromontis sedis.

In primis capud aureum I cum corona et sceptrum et palma. Capsas aureas III optimas et alias II de auro. Majestatem Sancte Marie una vestita cum cibori et botarico I de cristallo. Textum I aureum optimum cum cuisino et alium textum argenteum cum cuisino. Epistolari I. Cruces aureas II optimas et alias II minores. Crucifixum I. Lignum Domini II. Filacteria I. Tabula I devodi. Turibulos II optimos et alium minorem. Candelabros argenteos IIII vetulos et duos minores optimos de argento qui fuerunt Rotberti abbatis et sex novos argenteos et alio insertito. Tabulas argenteas V in circuitu altaris. Arcas optimas II et scrinios II optimos. Calices III argenteos cum patenas. Tudello I de argento ad sacrificium sumere. Fustes II ad cruces portare. Timiamatheria I cum cloqueo. Urceolo I cum patena. Clave I de argento. Pomes argenteos V et deauratos II. Faldestoles II et alio minore. Lectrino I optimo. Concas IIII aramencias. Casublas a missa cantare V optimas, cotidianas II. Albas ad episcopum cum auro II, alia cum palio et alia linia optima et alia de bisso et alias albas X bonas. Fanones cum auro IIII optimas. Amictos cum auro V optimos et alios amictos cum auro X. Stolas ab auro III et alias V. Zonas II aureas. Tunicas II cum auro. Dalmaticas VII. Fanones IIII ab auro et alios V. Capas optimas XXVII et alias VI vetulas. Palis optimos XII ab ipso fundato et alios IIII, quem dominus noster Stephanus episcopus donavit super altaria, et alio polimite [super altare sancte Crucis] palio I. Et alios palis II. Curtinas II de pali et alias II. Brosdes III. Spondalos IIII. Curcibaldos VI optimos, et cotidianos VII. Camsilos III syricos. Rocos III siricos. Gonfanones XVIII. Galeas dua paria. Ganz tria paria. Capitale I ab auro. Bancalos II. Tapitos III. Fusto uno cum dextra et schirpa I ab auro. Drapo I sirico. Toalias II siricas. Curtinas III optimas. Alios bancales V. Pali I quem Hugo dux

donavit. Cuisino I de pali et alio pali quem Adelaidis donavit sancti Agricoli.

(Arch. départem. Arm. 18, s. A, c. 29.)

II

Breve de thesaurum et de omni ornamento Sanctæ Mariæ et beatorum martyrum Agricolæ et Vitalis Claromontis sedis. In primis caput aureum I cum corona et sceptrum et palma. Capsas aureas III optimas et alias II de auro. Majestatem Sancte Marie I, vestita cum ciborio cum uno cristallo. Textum aureum optimum cum cuisino et alium textum argenteum cum cuisino. Epistolari I. Cruces aureas II optimas, et alias duas minores. Crucifixum I. Lignum Domini II. Filacteria II. Tabula I devodi. Turibulos II optimos et alium minorem. Candelabros vetulos IIII, et duos minores de argento que fuerunt Rotberti abbatis, et ipsos habet Bego episcopus. Candelabros VI argenteos, et alio insertito. Tabulas argenteas V in circuitu altaris. Arcas obtimas II, et scrinios II optimos. Calices duos argenteos cum patenas, et alium majorem quem habet Bego episcopus. Tudello I quem fuit missus in altare, emendare. Fustes II ad crucem portare. Timiamateria I cum cloqueo. Urceolo I cum patena; et hoc fuit raptum in cloquerio. Clave I de argento. Pomos argenteum V ; tres misimus in altare et scrinio et duos in cameleria, que fuerunt perditi in galea ; et deauratos II. Faldestols II, et alium minorem. Lectrivo I optimo. Concas III eramentias ; [Ugo habet I]. Casublas optimas V, cotidianas II; [una marcessit]. Albas ad episcopum cum auro II, alia cum pallio, et alia linia optima, et alia de bisso, et alias albas XV bonas. [Amictos cum auro V optimos et alios amictos cum auro VIIIII. Stolas ab auro III, et alias VI. Zonas II aureas, et duas cotidianas. Tunicas II cum auro. Dalmaticas VI ac roella vestimento I vestiti]. Fanones cum auro III et alium abuit episcopus Bego, et Guilelmus poeta et alios V. Capas XXVII ; et de ipsas habuit [Silvanus] Bernardus I ; et [Bego

episcopus] Armanus I ; et alias V vetulas ; et unam furavit Guillelmus de capella. Palis optimos XII ab ipso fundato, et alios III quem dominus episcopus Stephanus donavit, et quartum abuit Bego episcopus, et alium polimite, super altare Sancte Crucis pallio I, et alio quem Ugo dedit, et alios pallios II exiguos. Cortinas II de pallio, et alias duas linias. Brosdes III. Spondal III. Corcibals VIIII et alios V vetulos. Camsilos siricos III. Rocos III siricos, [misimus ad signum novum]. Gonfanones XVII. Galeas tria paria. Gantos parias III. Capitale I cum auro. Bancalos II optimos. Fusto I cum dextra. Schirpa I cum auro. Drapo I sirico. Toalia I sirica. Cortinas tres. Coisino I.de pallio. Pallio I que fuit Adalais. Dossal I.

Breve de libros Sanctæ Mariæ. In primis missales VI. Lectionarios II. Biblioteca I. Exposites II. Duodecim Apostolorum I. Passionari I. Antifonarios II. Textos II cum auro. Epistolario I cum auro. Antifonarios II ad capuscole. Exposite I super epistolas Pauli. A collectaneo I novo. Martirologium et vita canonicorum I. Psalterium I cum auro. Os aureum I. Crononica I. Psalmorum I. Prophetarum I. Canones III. Miraculorum I. Quadragenario I. Dialogorum I. Ætimologiarum I. Virgilio I. Regum I. Super Iob I. Vitas Patrum I. Pastoral I. Decreta pontificum I. Glosarum I. Sunt isti libri suprascripti XL. Et de alio libros abemus XV.

Et de istos missales que hic sunt scripti abet Bego episcopus missal I, a sancto Amandino missale I, Armannus texto I, a Sancta Maria principalis Baldricus III libros, Aimuinus missal I, a sancto Genesio collectaneo I, Beda libro I, Rotgerius libro I super Ecclesiastem, Guilelmus libros II, Daniel libros II de Arte, Costantinus Asinus psalterium I, [Adevane libro psalmorum].

(Arch. département. Arm. 18, s. A, c. 6.)

Quelques noms propres mentionnés dans ces deux inventaires nous permettent de déterminer l'époque à laquelle ils ont été rédigés. Le premier date de l'épiscopat d'Etienne, comme l'indique l'expression : « dominus noster Stephanus

episcopus ». Il s'agit évidemment d'Etienne II, évêque de 940 à 980, et qui consacra, en 946, la cathédrale restaurée (1). C'est donc après cette date qu'il faut placer notre inventaire, mais peut-être est-il possible d'arriver à une précision plus grande encore. Parmi les étoffes précieuses appartenant au trésor de la cathédrale, sont mentionnés deux « palliums » qui ont été donnés, l'un par Hugue le duc, l'autre par Adélaïde. Il ne peut être question d'identifier cette Adélaïde avec la sœur de Geoffroi comte d'Anjou qui, en 982, épousa en secondes noces, à Vieille-Brioude, le roi carolingien Louis V (2). Il est plus probable qu'il s'agit d'Adélaïde, fille de Guillaume Tête d'Etoupes, duc d'Aquitaine. Ce personnage était devenu le maître de l'Auvergne, depuis qu'en 955 les « seniores Arvernici », réunis à Ennezat, lui avaient prêté serment entre les mains de l'évêque Etienne II (3). Quelques années plus tard, vers 970, sa fille Adélaïde épousait le duc de France Hugue Capet (4). Il est possible que les deux étoffes précieuses mentionnées dans l'inventaire aient été offertes à la cathédrale de Clermont à l'occasion de ce mariage. C'est donc vers 970 que cet inventaire a été rédigé.

Un autre document, emprunté par Baluze aux archives de la cathédrale de Clermont, paraît infirmer cette date. C'est un diplôme de l'évêque Etienne II qui, avant de se rendre à Rome « ad limina Apostolorum », ordonne de dresser un état de tous les biens de la mense épiscopale. Ce document est daté de l'année 959, 2ᵉ indiction :

« In honore Dei summi in trinitate regnantis. Ego Stephanus » Arvernicæ sedis episcopus properare volens Romam ad » limina Apostolorum Petri et Pauli, decrevi in nostra præ- » sentia facere beneficiale scriptum præsentibus futurisque » sciendum de rebus a Domino nobis traditis...

» Factum anno DCCCC LIX indictione II regnante Lothario » rege (5). »

(1) *Dufraisse.* — Origine des églises de France, p. 486 (d'après un martyrologe de Clermont).

(2) *Lot.* — Les derniers Carolingiens, p. 127.

(3) *Lot.* — Hugue Capet, p. 201. (D'après les chartes de Cluny, édit. Bruel, nº 285.)

(4) *Lot.* — Les derniers Carolingiens, p. 74.

(5) *Baluze.* — Hist. généalog. de la Maison d'Auvergne, II, p. 38. — Voy. un texte plus complet dans la *Gallia Christiana*, II, col. 257.

Ce serait donc en 959 qu'Etienne II aurait ordonné de rédiger l'inventaire qui nous est parvenu, mais alors il paraît impossible d'expliquer la mention d'Adélaïde et de Hugue Capet à cette date. Il vaut mieux supposer que notre inventaire peut être une seconde rédaction de celui qui avait été dressé en 959 et qu'il a été revu vers 970. C'est peut-être de son voyage à Rome qu'Etienne II a rapporté les quatre pièces d'étoffes (pallia) dont il a fait don à son église.

Le second inventaire date de l'épiscopat du successeur d'Etienne II, Begon (980-1010), qui y est mentionné plusieurs fois. Avant d'être évêque de Clermont, Begon avait été, comme son prédécesseur, abbé de Conques en Rouergue. Un intervalle de quelques années seulement sépare donc les deux inventaires et c'est ce qui explique qu'ils soient à peu près identiques. Tous deux donnent d'ailleurs une excellente idée du soin avec lequel étaient administrées les richesses de la cathédrale. On retrouve dans l'inventaire de Begon tous les articles de l'inventaire d'Etienne II avec quelques variantes. Le nom des dignitaires de l'église, à qui des objets ou des livres ont été prêtés, est mentionné exactement. Dans le cours des années qui séparent les deux inventaires, quelques pièces du vestiaire ecclésiastique se sont défraîchies ; c'est ce qui est arrivé à l'une des chasubles (una marcessit). Une chape a été volée par un certain Guillaume et l'inventaire transmet impitoyablement son nom à la postérité. Les objets sont marqués d'un sceau indiquant la propriété de l'église : nous voyons que les gonfanons sont envoyés « ad signum novum ». Sans avoir un trésor comparable à celui des grandes églises (1), la cathédrale de Clermont possède cependant un ensemble important de meubles précieux, de vases sacrés, de vêtements liturgiques, d'étoffes, de livres. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que le xe siècle a été pour toute la France une époque particulièrement désastreuse et que les églises de Clermont ont été pillées par les Normands en 916. Examinons les diverses catégories d'objets dont se compose ce trésor.

(1) On peut comparer aux inventaires de Clermont ceux des trésors des églises du monastère de St-Riquier, présentes à Louis le Pieux en 831. (Hariulf. Chron. de St-Riquier. Ed. Lot. Coll. de textes, 1894, p. 86). Voy. aussi l'énumération des objets du trésor de l'église d'Orléans dans la *Vie du Roi Robert*, par Helgaud (Patrologie latine CXLI, 919).

1. *Mobilier.* — Nos inventaires apportent tout d'abord une contribution importante, et qui n'a jamais été signalée jusqu'ici, à l'histoire du culte des statues. On y trouve d'abord « une » tête d'or avec la couronne, le sceptre et la palme ». Ce sont là les attributs des martyrs et il s'agit probablement du « chef » d'un des patrons de l'église, saint Vital ou saint Agricola. Le trésor renferme de même « une majesté de sainte Marie, vêtue, avec un ciboire et un bouton de cristal ». Ce terme de « majesté » est réservé aux statues qui sont exposées à la vénération des fidèles. On dit de même : « la majesté de sainte Foy » pour désigner la statue conservée encore aujourd'hui au trésor de Conques. Bernard d'Angers, écolâtre de Chartres, et son compagnon Bernier, venus en pèlerinage à Conques, au début du XIe siècle, décrivent ainsi les statues des saints exposés hors de la basilique à la vénération de la foule : « La troupe des » saints était distribuée dans des tentes et des pavillons au » pré Saint-Félix... On y voyait la *majesté d'or de sainte Marie,* » la majesté de saint Amand également en or, la châsse d'or » du martyr saint Saturnin, une image d'or de sainte Marie, » une croix d'or avec des morceaux de la Sainte Croix et la » majesté d'or de sainte Foy (1). » Mais ces honneurs rendus à des statues choquent d'abord fortement les deux septentrionaux. On voit par leur récit qu'au début du XIe siècle, cette forme de culte était encore inconnue dans le nord de la France. En passant à Aurillac, ils voient la statue de saint Géraud toute resplendissante d'or et de pierres précieuses et ils la comparent d'une manière irrévérencieuse à une idole païenne. « Jupiter ou Mars, dit l'un d'eux, ne se seraient-ils pas accom- » modés d'une pareille statue ? (2) » Il leur paraît absurde de vénérer des statues de plâtre, de bois ou de bronze et ils ne font exception que pour le crucifix. On trouve dans leurs opinions, à ce sujet, un souvenir très net de la tendance iconoclaste qui a animé une partie de l'église franque à l'époque carolingienne (3). L'usage méridional les surprend si fort, qu'ils se croient obligés de l'expliquer à leurs compatriotes :

(1) Miracula S. Fidis (éd. Bouillet), p. 72.
(2) *Id.*, p. 47.
(3) *Bréhier.* — La querelle des Images. Paris, 1904, p. 57.

« En vertu d'un ancien usage spécialement en vigueur dans » toute la région de l'Auvergne, du Rouergue, du pays toulou- » sain et aussi dans les régions voisines, chaque église fait » élever au saint qu'elle vénère une statue en or, en argent ou » en tout autre métal, dans laquelle on renferme avec hon- » neur, soit le chef, soit toute autre partie des reliques (1). » Ainsi, dans le Nord, on se contentait de vénérer les reliques des saints placés dans des châsses, et ce fut dans le Midi que naquit l'idée de placer ces reliques dans des statues qui étaient censées représenter les saints auxquels elles avaient appartenu. Cet usage finit par se répandre dans tout l'Occident, tandis que l'Eglise grecque y resta toujours réfractaire. Au début du XI[e] siècle, il était limité aux seules régions méridionales.

Nous voyons ainsi quel est l'intérêt que présentent nos inventaires, puisqu'ils nous montrent ce culte des statues de saints implanté à Clermont dès le milieu du X[e] siècle. Ces statues n'étaient évidemment pas en or massif; peut-être se composaient-elles d'une âme de bois revêtue de plaques de métal, comme la plupart des Vierges auvergnates et la statue de saint Baudime du trésor de Saint-Nectaire. Ces statues renfermaient des reliques, comme le dit Bernard l'Ecolâtre. Un « Mémorial des Reliques » de l'église cathédrale de Clermont, dont le texte a été édité par Baluze (2), note que les reliques de la Vierge ont été enfermées dans son image et dans celle du Christ, par les soins de l'évêque Etienne :

« Et de capillis beatæ Mariæ tres, et brachiale ejus, et de » vestimento ipsius cum lacte, et de pallio quod ipsa fecit. » Has vero reliquias Stephanus episcopus condivit in ymagine » matris Domini et in ymagine filii ejus. »

Cette statue était en outre surmontée « d'un ciborium orné » d'un cabochon de cristal », c'est-à-dire d'une sorte de baldaquin analogue à celui qui, dans la plupart des églises, couvrait l'autel. C'est bien là le sens ordinaire du mot *ciborium* et Doüet d'Arcq me paraît s'être trompé en en faisant la logette même dans laquelle étaient contenues les reliques. La statue de la Vierge de majesté était « vêtue », ce qui doit s'entendre

(1) Miracula S. Fidis, p. 46-47.
(2) Hist. de la Maison d'Auvergne, II, p. 39.

des plaques de métal qui la recouvraient et représentaient son costume ; elle n'était pas d'ailleurs en or, ainsi que le chef du saint mentionné plus haut.

Il faut donc voir dans cette « majesté de Sainte Marie », exposée sans doute sur l'autel principal de la cathédrale qui lui était dédiée, une des plus anciennes vierges du type auvergnat. Si l'on réfléchit d'ailleurs au type archaïque que ces statues ont gardé jusqu'au XIIIe siècle *(fig. 8)*, on ne trouvera pas étonnant que ce type se soit formé au Xe siècle, c'est-à-dire au moment où la sculpture en ronde-bosse, qui avait complètement disparu depuis le Ve siècle, commençait à reparaître timidement. Les Vierges auvergnates, si nombreuses à l'époque romane, peuvent donc être considérées comme un des plus anciens témoignages que nous possédions sur les origines de la sculpture occidentale au moyen âge, et il est important de noter que c'est dans le midi de la France que ce mouvement de renaissance s'est produit d'abord (1).

La série des reliquaires comprend, en outre, cinq châsses d'or, dont trois plus riches sans doute que les deux autres. En y comprenant les deux statues déjà mentionnées, on obtient le chiffre de sept reliquaires et il est remarquable que ce chiffre corresponde à celui des sept autels que l'auteur anonyme de Savaron attribue à la cathédrale au Xe siècle: sainte Marie, les saints Vital et Agricola, sainte Croix, saint Gervais, saint Jean-Baptiste, saint Julien, les saints Anges (2). De plus, on conservait à la cathédrale de Clermont, au XVIIIe siècle, trois reliquaires très anciens, dont les inscriptions, reproduites dans la *Gallia Christiana*, ont été lues plus correctement par Lancelot (3). Elles nous apprennent que l'une de ces châsses est due à la générosité du roi Charles et du comte Ythier et que les reliques des saints Vital et Agricola ont été données, à Bologne, à l'évêque Haddebert par le même roi :

« In nomine Dei summi et in honore sanctorum martirum

(1) Il n'est pas inutile de rappeler que la célèbre « majesté de sainte Foy » conservée aujourd'hui au trésor de Conques, fut fabriquée probablement sous l'abbatiat de l'évêque Etienne II. (Molinier, L'Orfèvrerie, p. 108.)

(2) *Savaron.* — De Sanctis ecclesiis et monasteriis Claromonti. Paris, 1608, in-12.

(3) *Lancelot.* — Mémoire sur l'ancienne Gergovia. (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, VI, 1723, p. 667.)



Fig. 8. — Statue de la Vierge (Eglise d'Orcival).

Agriculi et Vitalis Arvernorum civitatis, hanc capsam ex elimonia Carolo rege anno decimo octavo regni sui nec non Hicterio comite, vel reliquis christianis qui hunc auro vel gemmnas congregaverunt pro animas eorum Haddebertus episcopus fieri rogavit et vos domini episcopi successores nostri cum clero vestro in mercide vestra orate pro nobis + Deo Diggus fecit. +.

« In nomine Dei summi et in honore sanctæ Mariæ, sancti Petri et sancti Martialis vel quorum reliquie hic conditæ sunt Haddebertus fieri iussit.

« Hic hab. reliquias de caput sancti Agriguli et sancti Vitalis.... Haddebertus episcopus in Bononia civitate iubente Carolo rege recipit festo eorum IV id. Decembr.

Haddebert a été évêque de Clermont de 762 à 800. Le roi Charles dont il s'agit est donc Charlemagne, et la dix-huitième année de son règne correspond à l'année 786. A ce moment, Charlemagne se trouvait en effet en Italie, et au début de 787, il vient à Rome pour régler les affaires du duché de Bénévent. Il est fort probable que les trois reliquaires conservés à la cathédrale, avant la Révolution, correspondent bien aux trois grandes « capsæ aureæ » mentionnées dans l'inventaire.

Parmi les reliquaires, il faut ranger les « phylactères » (un seul dans l'inventaire d'Etienne II). C'étaient de petits reliquaires destinés à être suspendus dans l'église, comme le montre un texte curieux de l' « Ordo Cluniacensis » reproduit par Ducange (1).

Les croix comprennent un seul crucifix, sans doute exposé sur l'autel principal, deux croix d'or de belles dimensions et deux plus petites, réservées peut-être aux processions. Deux hampes « fustes » sont destinées à les porter. Le « lignum Domini » désigne un morceau de la Vraie Croix enchâssé sans doute dans un reliquaire en forme de croix.

Les jours de grande fête, on disposait autour de l'autel des pièces d'orfèvrerie précieuses. Les inventaires mentionnent cinq tablettes d'argent destinées à être placées « in circuitu altaris », soit qu'on les suspendît à la table même de l'autel, soit qu'on en fît un ornement pour le ciborium qui surmon-

(1) *Ducange.* — Glossar. *Phylacterium.*

tait l'autel. L'inventaire de Saint-Riquier nous parle aussi de plaques d'or placées « in circuitu altaris vel chori » (1). Une tablette votive, « tabula devodi » (2), était peut-être destinée au même usage. Telle était aussi la destination des pommes d'or et d'argent qui devaient servir d'amortissement ou d'ornement aux extrémités des meubles. Dans le trésor de Saint-Riquier, il est question de « poma altarium, poma guntfanorum » qui ornent les autels et les bannières. A Clermont, il y avait cinq pommes d'argent et deux d'or. Trois de ces pommes servaient d'ornements à une châsse « tres misimus in altare et scrinio ». Deux étaient conservées à la sacristie, « in *cameleria* » (corruption de cameraria). L'expression « perditi in galea » est restée inexplicable.

Pour le luminaire, les inventaires citent treize candélabres, quatre anciens, deux plus petits en argent, six en argent et un autre accompagné de l'épithète obscure *insertito*, qui peut servir à désigner des incrustations. Il est impossible de se faire une idée exacte de la forme de ces objets.

Le mobilier proprement dit comprend encore : trois chaires « faldelstols », destinées à l'évêque, un beau lutrin « lectrino optimo » sur lequel on plaçait, aux jours de grande fête, reposant sur un coussin, des évangéliaires écrits en lettres d'or et d'argent « *textum aureum optimum cum cuisino* », et le livre des Epîtres. Il faut y joindre la main de justice « fusto cum dextra », qui était peut-être l'emblème de la juridiction de l'évêque, une clef d'argent dont la destination est inconnue, trois encensoirs « turibulos optimos et alium minorem », et le vase employé à conserver l'encens « timiamatheria cum cloqueo » avec son couvercle. Helgaud, dans la *Vie du Roi Robert*, parle d'un « thymiamaterium » orné d'or et de pierres précieuses, offert par ce prince à l'église d'Orléans, et qui répondait admirablement à l'encensoir d'or fabriqué par l'abbé Gozlin (3).

(1) *Hariulph.* — Op. citat. III, 3 (p. 87). *Ducange* (tabula) cite d'autres exemples caractéristiques. Laurent de Liège, évêque de Verdun « tabulam argenteam ante majus altare decenter fieri fecit ».

(2) *Doüet d'Arcq*, op. citat., en a fait une tablette d'ivoire. « Devodi » doit être lu « devoti ».

(3) *Helgaud*, Vita Rodberti Pat. lat. CXLI, 919.

II. *Vases sacrés.* — Le nombre des vases sacrés paraît assez restreint. Quatre coffrets « arcæ », « scrinia », peuvent être des pyxides destinées à renfermer l'Eucharistie (1). Les calices d'argent sont au nombre de trois. L'instrument désigné par le nom de « tudello » est un chalumeau en argent que l'officiant employait dans l'ancienne liturgie pour absorber le contenu du calice, « ad sacrificium sumere ». Parmi les objets décrits dans l'inventaire de Saint-Riquier figure une « canna argentea » destinée au même usage. La fabrication de cet instrument est décrite dans le traité du moine Théophile, *Diversarum artium schedula.* On le trouve donc en usage au xe siècle ; aujourd'hui le pape s'en sert encore lorsqu'il officie pontificalement.

L'*orcel* (urseolus), avec sa patène, est l'aiguière accompagnée du vase qui sert à l'officiant à se laver les mains. Doüet d'Arcq propose avec raison la correction *ruptum* au lieu de *raptum* pour pouvoir expliquer le reste de la phrase. Le couvercle de l'aiguière a été brisé « et hoc fuit ruptum in cloquerio ». Enfin, les « conchæ eramentiæ » sont des vases de bronze destinés à différents usages liturgiques et notamment à la préparation des saintes huiles.

III. *Etoffes précieuses et vêtements liturgiques.* — On sait quelle place importante tenaient les étoffes précieuses de soie brochée, les broderies, les tapisseries, dans les trésors d'églises du moyen âge. Le plus grand nombre de ces étoffes était apporté d'Orient, comme l'étoffe sassanide du trésor de Mozat, qui est aujourd'hui au Musée de Lyon. L'histoire de ces importations présente le plus grand intérêt, puisqu'elles ont fourni aux sculpteurs et aux peintres des monastères occidentaux des motifs qu'ils recopiaient sans cesse. A Clermont même, un des peintres qui décora la crypte de la cathédrale d'Etienne II, emprunta à l'une de ces étoffes les beaux aigles à deux têtes placés au-dessus de bouquetins à deux têtes et séparés par des fleurons dont on a retrouvé les restes (2). Cependant, à côté de ces importations, il y avait

(1) *Ducange.* — Arca.

(2) *Gélis-Didot* et *Laffilée.* — La peinture décorative en France, du xie au xvie siècle. Ces fresques furent découvertes dans la crypte de la cathédrale en 1855. Je n'ai pu savoir ce qu'elles étaient devenues.

déjà dans les trésors d'église des produits de l'industrie nationale. En 1025, un évêque italien charge le comte de Poitou de lui envoyer un spécimen de la fabrication locale (1). Malheureusement, nos inventaires se contentent d'énumérer les pièces d'étoffes et les vêtements liturgiques sans nous donner aucun détail sur les sujets qui les ornaient.

Les vêtements liturgiques comprennent : sept chasubles, dont deux communes; deux aubes d'évêque à franges d'or ou à broderies d'or (cum auro), une aube avec pallium (2), une belle aube de lin, une aube de coton (de bisso), 10 aubes ordinaires (15 dans le second inventaire); 9 fanons ou manipules (13 dans le second inventaire), dont 4 brodés d'or ; 15 amicts brodés d'or; 3 étoles d'or et 5 ordinaires (6 dans le second inventaire); 2 ceintures d'or et 2 ordinaires; 2 tuniques brodées d'or (il s'agit d'un vêtement réservé à l'évêque); 7 dalmatiques (3); 27 chapes et 6 anciennes (5 dans le second inventaire par suite du larcin de Guillaume); 14 « courtibauts » « corcibals » (ce sont les tuniques à manches courtes portées par les sous-diacres. La tunique d'Ambazac, donnée à Saint-Etienne de Muret par l'impératrice Mathilde, femme de Henri V, est appelée *courtibau* dans l'inventaire de l'abbaye de Grandmont en 1575); 3 « camsili » de soie (sorte d'aubes); 3 rochets (roci) de soie (c'est une fine tunique blanche descendant seulement jusqu'aux genoux); 2 paires de « galeæ » (3 dans le second inventaire. Il s'agit probablement de chaussures liturgiques « caligæ »); trois paires de gants (réservés à l'évêque); un « capitale » ab auro (peut-être une coiffure, bien que la mitre ne soit pas en usage avant le XII[e] siècle); une bourse (schirpa) enrichie d'or.

En outre, un nombre assez important d'étoffes est réservé aux tentures qui ornent l'église les jours de fête. Les inventaires mentionnent deux courtines de soie et deux de lin ; ce sont des rideaux que l'on suspend à des tringles; elles servaient à voiler le célébrant pendant certaines parties de l'office. Les « brosdes » sont des étoffes brochées dont l'usage n'est pas

(1) *Muntz*. — La tapisserie, p. 84.

(2) Probablement avec empiecements de soie.

(3) Il est difficile d'expliquer la mention du deuxième inventaire : « ac roella vestimento l vestiti ». *Roëlla* désigne une rondelle d'étoffe qui peut être un insigne.

indiqué. Les « spondals » servaient probablement de parements aux tables d'autel. Les 18 gonfanons ne sont pas nécessairement des bannières, mais peuvent désigner des étoffes destinées à être déposées sur les pupitres qui supportent les évangiles ou sur des sièges. Les « bancals » sont des étoffes dont on recouvre les bancs du chœur; les « dossals » *(dorsalia)* sont des tentures destinées aux murailles; des étoffes de soie (drapus siricus, toalia sirica) semblent être des voiles pour couvrir les autels. Enfin, parmi les étoffes les plus précieuses figurent les « pallia », probablement importés d'Orient et dont on se sert pour couvrir les autels ou tendre l'église aux jours de fête. Le premier inventaire en mentionne 19; il y en a 20 dans le second. Quatre ont été donnés par l'évêque Etienne II; un autre à fond de diverses couleurs (polimite) orne l'autel de la Sainte-Croix; deux autres proviennent, nous l'avons vu, de la générosité du duc de France, Hugue Capet, et de son épouse Adélaïde. Ce pallium d'Adélaïde a été plus tard identifié avec une chasuble de soie verte dont le galon et les cartouches étaient d'or. Cette chasuble était célèbre au moyen âge; on l'appelait la chasuble de saint Bonnet parce qu'elle était réservée à la fête de ce saint.

En son esglise est gardée
La chasuble de saint Bonnet
Qu'on ne voit si feste il n'est,

lisait-on dans un bréviaire de Clermont, imprimé à Venise à la fin du xve siècle. On racontait qu'elle avait été apportée par la Vierge à saint Bonnet. En 1785, le chanoine Cortigier l'ayant examinée, lut une inscription en broderie indiquant qu'elle avait été donnée en 988 à Gerbert, archevêque de Reims, par Adélaïde, femme de Hugue Capet. A moins de supposer que la lecture de Cortigier ne soit fautive, on doit donc admettre qu'il s'agit d'une autre étoffe que celle dont parlent nos inventaires.

IV. *Livres.* — Comparée à la riche bibliothèque du monastère de Saint-Riquier en 831, la bibliothèque de la cathédrale de Clermont peut paraître pauvre; mais il ne faut pas oublier que dans l'intervalle ont eu lieu les invasions normandes. L'inventaire mentionne 57 ouvrages qui sont pour la plupart

destinés à des usages liturgiques. Les auteurs profanes sont représentés par un Virgile. Les autres peuvent se classer ainsi :

A) Ouvrages liturgiques : 6 missels (ils renferment tout ce qui est récité à la messe par le prêtre, le diacre et le sous-diacre); deux lectionnaires (recueil des épîtres et leçons qui doivent être lues à la messe) ; un « passionnaire », contenant les *passions* ou actes des martyrs lus au jour de leur fête ; quatre antiphonaires (renfermant les *introït* et antiennes chantés par le chœur) ; deux sont entre les mains du « capiscole » (caput scholæ), chef des chantres ; deux évangéliaires (textus) et un épistolier enrichis d'or ; un recueil des « collectes » (a collectaneo) des divers offices ; un psautier enrichi d'or; un pastoral.

B) *Saintes Ecritures.* — La bibliothèque possède une Bible complète (Bibliotheca) et divers livres détachés des Ecritures : Actes des Apôtres, Chroniques, Psaumes, Prophètes, Rois.

C) *Littérature ecclésiastique.* — Deux commentaires (exposites) sur les Ecritures, un autre sur les épîtres de saint Paul, un martyrologe, une traduction de saint Jean Chrysostome (Os aureum), 3 recueils de canons, et probablement les œuvres de saint Grégoire le Grand (Miracles, Dialogues, Commentaire sur Job), celles d'Isidore de Séville (Etymologies), les décrétales des papes, un livre des gloses, etc...

Enfin le catalogue se termine par l'indication des prêts de livres qui ont été consentis aux dignitaires du chapitre et à des ecclésiastiques d'autres paroisses, comme Baudri de Sainte-Marie Principale (Notre-Dame du Port).

LA BIBLE DE CLERMONT
ET LA BIBLE DE SOUVIGNY

Deux Bibles admirables (1), ornées de grandes initiales décoratives, sont conservées dans les bibliothèques de Moulins et de Clermont. La première est la célèbre Bible de Souvigny, qui a été déjà l'objet de plusieurs études ; la seconde est moins connue, bien que les analogies frappantes qu'elle présente avec la Bible de Souvigny, aient été quelquefois signalées (2). Il m'a donc paru intéressant de donner une description de ses miniatures et de les rapprocher de celles de la Bible de Moulins ; cette comparaison peut fournir des renseignements sur les procédés de travail en usage dans les ateliers de miniaturistes du moyen âge. De plus, c'est seulement après une description détaillée que nous pourrons tenter de rechercher la place que ces deux œuvres occupent dans l'histoire de la peinture française.

(1) Je tiens à remercier mon ami M. Laude, directeur de la Bibliothèque Municipale et Universitaire de Clermont, ainsi que M. Maquet, bibliothécaire de la ville de Moulins, qui tous deux m'ont facilité l'étude de ces deux manuscrits.

(2) *Ripond.* La Bible de Souvigny. Annuaire de l'Allier, 1840. — *Faujoux.* Essai paléographique et archéologique sur la Bible de Souvigny. Bulletin de la Société d'Emulation de l'Allier, t. I, 1850. — Voy. aussi une note de MM. Bertrand et de Lasteyrie. Bull. Archéolog. du Comité des Trav. Hist. 1893, p. XXXIX-XLII.

I

DISPOSITIONS MATÉRIELLES

La Bible de Clermont est un volume grand in-f°, dont les pages mesurent 0m 519 de longueur sur 0m 35 de largeur. Sa reliure est formée de deux ais qui ont un centimètre d'épaisseur et qui étaient recouverts d'une peau de truie. Les plats étaient ornés de médaillons de métal, dont les traces sont encore très distinctes; un des clous de cuivre qui servaient à les fixer existe encore. Il y avait 6 grands médaillons (4 dans la longueur, 2 dans la largeur) et 5 médaillons plus petits (4 aux angles et un au centre). La reliure actuelle de la Bible de Souvigny a été restaurée en 1833, mais elle a gardé une partie des médaillons découpés à jour et des plaques qui ornaient l'ancienne reliure *(fig. 9)*. La décoration extérieure des deux Bibles était donc la même.

Mais, tandis que la Bible de Souvigny est complète et renferme tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, celle de Clermont constitue seulement le deuxième tome d'une Bible complète. Son texte commence au livre des Psaumes pour se terminer aux Epîtres de saint Paul ; en outre, des feuillets ont été arrachés à la fin. Le caractère archaïque de la reliure montre que sa disposition a toujours été la même; il existait donc un premier tome qui comprenait *l'Octateuque, les Rois et les Prophètes* et dont la trace est aujourd'hui perdue. La Bible de Souvigny, au contraire, a toujours été reliée en un seul volume, ainsi que l'atteste le « Catalogue de la bibliothèque des ci-devant bénédictins de Souvigny », dressé en 1790 (1).

Ce deuxième tome de la Bible de Clermont comprend 508 pages de parchemin divisées en deux colonnes (2), de 0m 37 de longueur sur 0m 10 de largeur. La Bible de Souvigny se compose de 392 feuillets ou 784 pages. Les Psaumes commencent dans cette Bible au f° 215 (ou à la page 430). Pour la même étendue de texte, du début des Psaumes à la fin du

(1) Communiqué par M. Maquet.
(2) Les feuillets ont été paginés.

Nouveau Testament, la Bible de Clermont a donc 508 pages (et encore la fin manque), tandis que la Bible de Souvigny n'en a que 354. Ce compte suffit à montrer que la Bible de Clermont devait former, quand elle était complète, un ouvrage plus considérable que celle de Souvigny. Il suffit, d'ailleurs, de feuilleter les deux Bibles, pour découvrir la cause de cet écart. Ce n'est pas que la Bible de Clermont renferme un nombre plus considérable de miniatures : cet avantage appartient plutôt à la Bible de Souvigny qui, outre les grandes initiales, offre de grandes compositions divisées en plusieurs registres. C'est à la disposition du texte qu'est due cette divergence. Celui de Souvigny est rempli d'abréviations : elles sont relativement rares dans le manuscrit de Clermont, Voici, à titre d'exemple, la transcription comparée du début du livre de Judith : le texte qui occupe 9 lignes dans la Bible de Souvigny en a 12 dans celle de Clermont.

BIBLE DE SOUVIGNY

inter agyografa legitur cuius auctoritas ad robo
randa illa que in contentionē ueniunt mun̄ ido
nea indicat̄ : chaldeo tam sermone conscript̄ int̄
historias computat̄ ; S̄ ; quia hunc librū synodus
nicena in numero scāru scripturarū legīt compu
tasse. adquieui postulationi ur̄e immo exactio
ni ē se positis occupationib̄. quib̄ vehem̄ter
huic unā lucubraciunculā dedi magis sensū
e sensu quā e uerbo uerbū transferens. Multor̄ co
dicum....

BIBLE DE CLERMONT

inter agyografa legitur cuius auctoritas
ad roboranda illa que in contentionem ue
niunt munus idonea indicatur : chaldeo
tamen sermone concriptus (1) inter historias

(1) Sic.

computatur. Sed quia hunc librum sy
nodus nicena in numero sc̄arum scriptu
rarum legitur computasse. adquievi ꝑo.
stulationi ur̄e immo exactioni. et se posi
tis occupationib̄ quib̄ vehementer
Huic unam lucubraciunculam dedi
magis sensum e sensu quam ex uerbo uer
bum transferens. Multorum codicum ua [rietatem]

Pour le même passage, le texte de Souvigny contient 24 abréviations, tandis que celui de Clermont en a 5; les lettres sont moins serrées dans le manuscrit de Clermont et la ligne y contient moins de mots. On remarque cependant que dans les deux Bibles les mots sont plus serrés et les abréviations plus nombreuses dans les livres du Nouveau Testament; il semble qu'à la fin du travail l'espace ait manqué aux copistes. mais il vaut mieux supposer que, plus familiers avec le texte des Evangiles et des Epîtres qu'avec celui de l'Ancien Testament, ils ont eu moins de scrupule à multiplier les abréviations.

Le manuscrit de Clermont est réglé à l'encre et à la mine de plomb; on aperçoit en marge de petits trous symétriques correspondant aux lignes; les indications de numéros en marge, visibles dans le manuscrit de Moulins, ont disparu sur celui de Clermont. L'écriture des deux Bibles présente les mêmes caractères. Le corps du texte est écrit en minuscule déjà un peu anguleuse qu'on rencontre dans les manuscrits dans la deuxième moitié du xii[e] siècle. La capitale romaine a été employée pour les grandes initiales; en outre, on trouve de nombreuses lettres en écriture onciale, soit au début des paragraphes, soit dans les « explicit ».

L'ornementation de la Bible de Clermont comprend 75 grandes initiales ornées, placées au début des livres et 1.235 onciales décoratives au commencement des paragraphes; en outre, après chacune des grandes initiales, les premiers mots du texte sont écrits en onciales peintes en or sur fond bleu ou rouge et à la fin de chaque livre les « explicit » sont en onciales bleues et rouges. Ce chiffre de miniatures correspond bien à celui de la Bible de Souvigny qui présente un total de

117 grandes initiales ornées et de 3.000 onciales. Mais à la différence du manuscrit de Clermont, elle possède, en outre, cinq grandes compositions représentant des scènes de l'Ecriture et divisées en plusieurs registres. Rien de pareil n'existe dans la Bible de Clermont.

II

DESCRIPTION DE MINIATURES (1)

I. *Livre des Psaumes* (pages 1-46). 1) Une grande initiale, B (long. 0^{m} 13), se détache en or sur un fond bleu foncé, semé de petits disques rouges entourés de points. La barre est faite d'une série de feuilles recourbées interrompues par trois disques cerclés d'or sur lesquels se détachent trois lions gris sur fond rouge. La panse est formée par un double rinceau qui, dans chacun des compartiments, se termine par des palmettes symétriques, mais non semblables. (Dans la Bible de Souvigny, la même lettre montre dans l'intérieur de ses deux boucles David écrivant sous la dictée de l'ange et David jouant de la harpe ; à l'extérieur de la lettre, à droite, apparaît la tête du géant Goliath, tandis qu'à gauche, au milieu de la barre, une figurine représente David armé de la fronde.)

La grande initiale est suivie de 6 lignes d'onciales d'or dont l'intérieur est rouge, mais qui se détachent sur un fond alternativement chamois et bleu. En outre, en tête des divers paragraphes, figurent 180 grandes onciales sur fond d'or (170 dans la Bible de Souvigny), dont quelques-unes atteignent d'assez grandes dimensions et témoignent d'une jolie fantaisie : Page 7, sphinx à tête grimaçante de démon. — Page 11, deux quadrupèdes à tête humaine, sans queue, debout sur leurs pattes de derrière, adossés l'un contre l'autre, tandis que leurs cous sont entrelacés et que les deux têtes se regardent. — Page 15, D en chamois sur fond bleu, à l'exté-

(1) Les livres de la Bible sont numérotés en chiffres romains, les grandes initiales en chiffres arabes.

rieur, or à l'intérieur ; sur le fond, un cerf, tête baissée, va dévorer un serpent. — Page 30, deux chimères ailées affrontées, les cous entrelacés et la gueule ouverte, la queue terminée par un repli de feuillage ; leur tête bleue et leurs ailes rouges se détachent sur fond d'or.

II. *Proverbes* (pages 46-65). 2) *Préface de saint Jérôme* : Grande Initiale I. Portrait en pied de saint Jérôme, tenant un livre de ses deux mains. Le saint est représenté de face, la tête entourée du nimbe rouge et couverte d'une épaisse chevelure dont les boucles sont figurées par des plis concentriques ; la barbe est taillée en rond. Le costume se compose d'une « stola » mauve clair à plis réguliers tombant jusqu'aux pieds et semée de points rouges ; par-dessus est jetée la « pænula » (chasuble) bleu foncé, relevée sur les bras et laissant voir le cou amaigri. Les souliers bruns se terminent en pointe. Le saint foule aux pieds une bête fantastique qui ressemble à un singe, avec la tête basse et une longue queue entre les jambes. L'ensemble se détache sur le fond d'or d'une élégante initiale I, dont le sommet est orné d'un fleuron. (La Bible de Souvigny montre ici l'entrevue de saint Jérôme avec deux évêques, motif que nous retrouvons sur la Bible de Clermont dans une autre préface, p. 203.)

3) *Texte* : Grande initiale P du mot *paraboles* (long. $0^m 34$). La longue barre est terminée aux deux extrémités par deux feuilles ; elle est limitée par deux traits rouges et relevée par trois médaillons à fond rouge, représentant chacun un lion assis. L'intérieur de la barre en bleu d'outre-mer est orné d'une succession de volutes en légers traits blancs. La panse est délimitée par une grande chimère ailée à têtes de serpent qui tient le médaillon du haut dans sa gueule ouverte. Au centre, au milieu d'un enroulement, s'épanouit un magnifique rinceau en feuille dentelée, bleue, blanche et rouge sur fond d'or. Une tête barbue est suspendue à l'enroulement au milieu duquel on aperçoit deux petits singes.

(La Bible de Souvigny offre une initiale analogue avec un porc jouant du violon à la base.)

Le reste du titre se détache en onciales d'or sur un fond alternativement bleu et chamois. Les têtes de paragraphes sont ornées de 57 onciales.

III. *Ecclésiaste* (pages 65-71). 4) Grande initiale V, formée à gauche d'une chimère ailée, à droite d'un long quadrupède debout sur ses pattes. L'intérieur est divisé en deux champs bleu et rouge, séparés par des rinceaux d'or. L'ensemble de de l'initiale, de nuances chamois et bleue, est enfermé dans un compartiment or. (Dans cette initiale, la Bible de Souvigny représente Salomon sur son trône, f° 233 r°.) L'initiale est suivie de deux lignes d'onciales en blanc sur fond rouge et bleu : 29 onciales forment les têtes des paragraphes.

IV. *Cantique des Cantiques* (pages 71-74). 5) Grande initiale O, dessinée en bleu sur fond bleu pointillé de blanc. A l'intérieur des rinceaux, au milieu desquels se jouent trois singes, deux têtes humaines, deux feuilles trilobées, bleues, blanches, rouges, chacune au milieu d'enroulements qui se croisent sur fond d'or. (La Bible de Souvigny représente la Sulamite agenouillée aux pieds du Christ qui se détache sur un médaillon d'or.) Deux lignes d'onciales en blanc sur fond rouge et bleu ; 38 onciales au début des paragraphes.

V. *Sagesse de Salomon* (pages 74-88). 6) Grande initiale D, dont la boucle est formée par la grande chimère ailée qui, la gueule ouverte, arrive à se dévorer elle-même. La queue se recourbe pour former un vrai labyrinthe de tiges qui se termine au centre par la large feuille dentelée à fond d'or; trois singes jouent entre les tiges. Lignes d'onciales blanches et rouges sur fond bleu ; au début des paragraphes, 43 onciales.

VI. *Ecclésiastique* (pages 88-122). *Préface :* 7) Initiale moyenne M à traits d'or avec des rinceaux chamois sur fond bleu. — *Texte :* 8) Grande initiale O ; les deux panses bombées au milieu se rétrécissent à leur point de contact. La lettre est formée ainsi de deux demi-lunes blanches sur fond bleu. Au centre, deux larges feuilles tricolores à tige verdâtre opposées par la base. (Sur l'O de la Bible de Souvigny, figurent deux personnages les bras et les jambes tendus.) Quatre lignes d'onciales d'or sur fond alternativement bleu et rouge. Aux paragraphes, 126 onciales.

VII. *Paralipomènes* (pages (122-173). *Préface des Septante :* 9) Grande initiale S en or sur fond chamois et bleu foncé à fleurettes rouges ; dans l'intérieur des boucles, sont des rin-

ceaux d'or. — *Premier livre :* 10) Grande initiale A (p. 123; long. 0m 19) sur fond bleu foncé à fleurettes rouges. La barre de gauche est formée par une immense chimère ailée dont la tête vient croiser la barre de droite; celle-ci est violette, ornée de palmettes blanches et se termine aux extrémités par un masque d'animal. A l'intérieur, des rinceaux au milieu de trois enroulements dont l'amplitude augmente de haut en bas. De celui du bas sort la tête rouge d'une deuxième chimère qui coupe la barre transversale. Sur un enroulement est un singe; puis viennent cinq lignes d'onciales blanches et bleues sur fond alternativement chamois et bleu. — (La Bible de Souvigny représente, au centre d'un A formé de deux chimères entrelacées, un immense portrait d'Adam à longue barbe blanche, assis sur un trône et tenant sur ses genoux toute sa postérité. Fo 256 ro.) — *Deuxième livre :* 11) Grande initiale C (p. 145) dessinée en rouge sur fond bleu foncé; au centre, un double enroulement croisé en huit et terminé de chaque côté par une large feuille dentelée. Entre les bords de la lettre et les enroulements, quatre compartiments blancs sur lesquels un singe se détache en gris. Lignes d'onciales en blanc sur fond rouge. Le texte n'étant pas divisé en paragraphes, on ne trouve qu'une seule grande onciale. (La Bible de Souvigny représente ici Salomon sur son trône.)

VII. *Esdras* (pages 173-193). *Préface :* 12) Deux grandes initiales UI réunies par une ligature. La boucle de l'U est formée par une chimère ailée, la tête en bas, la queue en haut terminée par une feuille dentelée; la barre de l'I est ornée d'un médaillon à chaque extrémité, renfermant un rinceau d'or sur fond bleu cerclé de rouge. Entre les rinceaux placés au centre et les bords de la lettre, on aperçoit un fond blanc légèrement rosé à points rouges. Quatre onciales blanches sur fond rouge. — *Texte :* 13) Grande initiale I : portrait en pied du prophète Esdras sur fond d'or terminé par une tige à fleuron. La longueur atteint la moitié de la page, 0m 28. Le prophète est représenté avec un nimbe rouge autour de la tête, coiffé d'un bonnet conique blanc, de chaque côté duquel pendent des cheveux blancs. Il a aussi la barbe blanche et il est vêtu d'une robe rouge à plis rares, indiqués par des lignes noires ou des traits blancs, et d'un manteau gris-bleu. Il lève

la main droite (la longueur du doigt est disproportionnée) ; de la main gauche, cachée sous son manteau, il tient un long phylactère. Ses pieds, chaussés de souliers à la poulaine à dessins blancs, foulent le corps d'une guivre à longue langue fourchue et à la queue entrelacée. Onciales d'or sur fond chamois clair et bleu. (La Bible de Souvigny offre aussi un portrait d'Esdras à manteau rouge et à tunique bleue, tenant un sceptre fleuronné, f° 276 v°) ; 183 onciales ornées forment les têtes des paragraphes.

IX. *Esther* (pages 193-203). *Préface :* 14) Grande initiale L (long. 0^m 26) sur fond rouge : les deux barres sont limitées par deux lignes bleues entre lesquelles un champ blanc est orné d'une succession de rinceaux d'or interrompus par quatre médaillons qui renferment : un quadrupède à tête humaine avec un capuchon rouge, deux poissons, un singe gris, un quadrupède. Entre les deux barres se développe, sur fond blanc et or, un magnifique enroulement de tiges vertes et bleues, qui s'épanouissent en large feuille dentelée et se terminent par une tête barbue ; un singe se joue dans ses replis. Des lignes d'onciales bleues et rouges se détachent sur le fond du parchemin. (La Bible de Souvigny offre une composition en deux registres : le roi Assuérus inclinant son sceptre vers Esther et la pendaison d'Aman, f° 284, r°.) — *Texte* (p. 193) : 15) Grande initiale I : portrait d'Esther en pied et de face (long. 0^m 26) *(fig. 10)*. Elle porte une longue robe bleue nuancée de bandes claires, semée de points rouges. Un long manteau rouge ouvert par devant cache entièrement le bras gauche, sauf la main qui relève un pan du manteau, tandis que de la main droite elle tient une tige fleuronnée. La tête est ovale, dessinée régulièrement, mais trop petite ; les cheveux en bandeaux sortent d'un voile blanc qui encadre la figure et s'enroule autour du cou ; elle est couronnée d'un haut diadème d'or surmonté de trois pommes blanches. Aux pieds, des chaussures rouges légèrement pointues, posées sur le dos d'une chimère aux ailes étendues, à la tête hérissée d'une crête, à la gueule ouverte, à la queue terminée par un double fleuron. La miniature se détache sur un fond d'or encadré de pointillés et semé d'étoiles guillochées. (La Bible de Souvigny donne aussi le portrait d'Esther, mais avec des détails différents : le fond est rouge, la couronne

d'or est surmontée de créneaux, deux touffes de cheveux encadrent la figure, la robe est bleue semée de points blancs bordés d'or, le manteau est violet à pois rouges, les sandales sont d'or, le type est un peu lourd et n'a pas le caractère élancé de la figure du manuscrit de Clermont.) L'initiale est suivie de plusieurs lignes d'onciales d'or sur fond bleu ; 6 onciales forment les têtes de paragraphes.

X. *Tobie* (pages 203-211). *Lettre de saint Jérôme aux évêques Romain et Théodore* : 16) Grande initiale E *(fig. 11)*. La lettre peinte en bleu se détache sur un fond bistre à points rouges à l'extérieur, sur un fond d'or à l'intérieur. Dans le champ, saint Jérôme, sous le costume d'un moine, une large tonsure sur la tête, revêtu d'un long froc d'un noir bleuâtre à longues manches, les pieds chaussés de sandales brunes, tient à la main un rouleau de parchemin et s'adresse à deux évêques qui viennent à sa rencontre, placés l'un derrière l'autre. Celui de devant a la figure de trois quarts, il porte une barbe blanche assez courte, il est coiffé d'une mitre aux deux cornes placées à droite et à gauche de la tête avec un fanon pendant à gauche; il porte la robe blanche et la chasuble noire, sous laquelle pendent les deux bandes de l'omophorion, et qui est ornée autour du cou et par devant d'une large bande rouge. De la main gauche, dissimulée sous la chasuble, il tient un gros livre. Tel est également le geste du deuxième évêque, dont on aperçoit seulement la chasuble rouge et la tête coiffée d'une mitre basse dont les deux cornes sont disposées par devant et par derrière. (La Bible de Souvigny montre deux évêques assis en robes bleue et rouge avec la mitre ornée d'une croix.) Deux lignes d'onciales d'or sur fond bleu et rouge.

Texte : 17) Grande initiale T sur fond bleu pointillé de rouge *(fig. 12)*. La panse et la barre de la lettre sont formées par deux énormes chimères qui s'entre-dévorent : la plus grande, dont la queue recourbée et le corps ailé forment la panse, saisit dans sa gueule, par le milieu du corps, la seconde placée horizontalement pour former la barre. Au milieu du champ d'or ainsi délimité est assis, sur un tabouret blanc à bords bleus, le vieux Tobie aveugle. Un nimbe rouge est dessiné autour de sa tête coiffée d'un bonnet de forme conique ; sous la robe noire, que recouvre un manteau blanc, on aperçoit les chausses rouges.

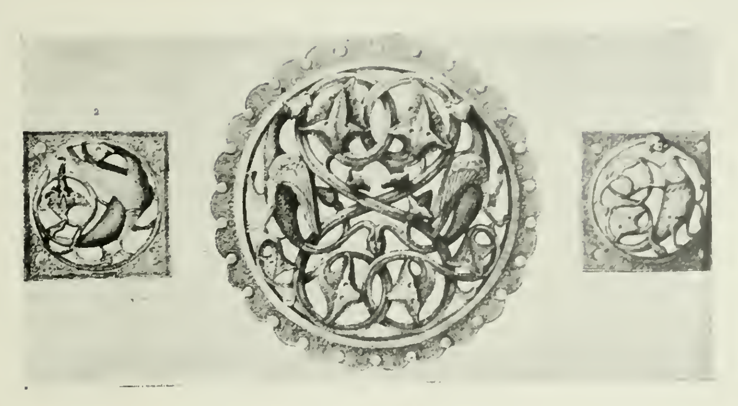


Fig. 9 — Bible de Souvigny : Médaillon en cuivre ciselé ornant la reliure.

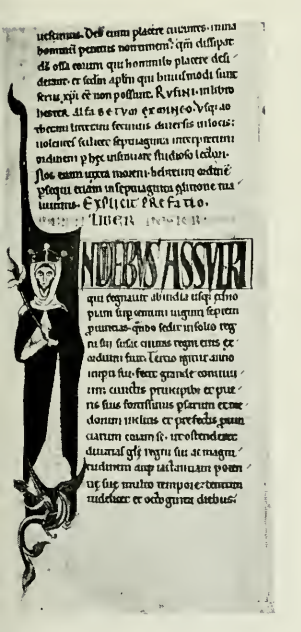


Fig. 10. — Bible de Clermont, pagé 193, Esther.

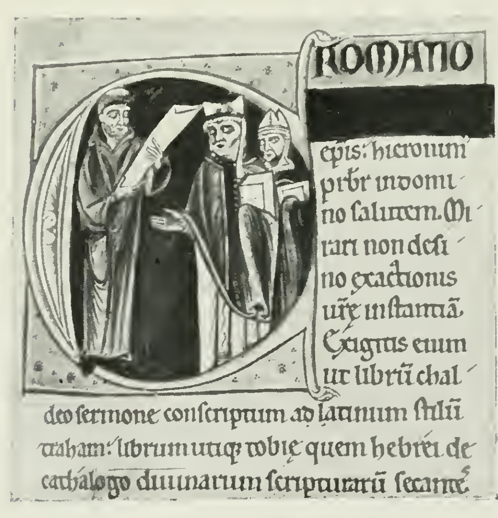


Fig. 11. — Bible de Clermont, page 203, St-Jérôme, les évêques Romain et Théodore.

La tête décharnée, aux longs cheveux et aux moustaches pendantes, avec sa bouche ouverte et ses yeux clos, est empreinte d'une expression douloureuse. Le patriarche étend les bras vers son fils : sa femme, vêtue d'une robe rouge, la tête voilée d'un manteau vert pâle, se tient debout derrière lui. A droite, l'ange Raphaël et le fils de Tobie, le bâton de voyage à la main, se préparent à partir. L'ange, aux deux ailes éployées, est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau noir ; il a les pieds nus et sa tête est entourée du nimbe rouge ; il saisit la main de son compagnon et détourne la tête comme pour exprimer sa hâte de partir. Le jeune homme porte des chausses bleues et une tunique rouge; une chlamyde verte est attachée sur l'épaule droite ; il détourne la tête vers son père tout en suivant son compagnon. Le geste est gauche et naïf, mais l'attitude du départ est exprimée avec justesse. Un détail familier complète la scène : aux pieds de Tobie un petit chien se dresse sur la queue de la chimère qui limite le champ d'or, et regarde le départ des voyageurs. (Dans la Bible de Souvigny, toute l'histoire de Tobie est disposée en quatre registres : dans celui du haut, le peintre a représenté la scène même qui figure dans l'initiale du manuscrit de Clermont, mais elle est dépourvue des qualités d'expression que nous y avons remarquées. A gauche, un édicule à fronton, qui surmonte une arcade, figure la maison de Tobie; le vieillard à longue barbe blanche est assis de la manière la plus maladroite, le corps tourné vers la maison, tandis qu'il incline la tête par derrière du côté de son fils et de l'ange. Ceux-ci ont bien la même attitude que sur le manuscrit de Clermont ; le jeune Tobie, portant ses bagages sur l'épaule au bout d'un bâton, regarde une dernière fois son père ; l'ange, au contraire, cherche à l'entraîner, mais au lieu de lui saisir la main du geste naturel et spontané que nous avons admiré tout à l'heure, il élève les deux premiers doigts de la main droite, comme pour lui adresser un discours. Enfin, tandis que sur le manuscrit de Clermont la scène se passe dans un cadre conventionnel, le peintre de Souvigny a figuré le paysage au moyen de deux arbres en boule.) Lignes d'onciales en or sur fond chamois. Une seule onciale ornée au début d'un paragraphe.

XI. *Judith* (pages 211-223). 18) *Préface :* Grande initiale A formée à gauche par la grande chimère ailée, dont la queue, terminée en rinceau de feuillage, s'allonge très bas et déborde la marge, tandis que la gueule se recourbe de manière à saisir l'extrémité d'un double enroulement formé d'une tige bleue. Sur le fond d'or des deux compartiments ainsi déterminés, s'épanouissent deux larges feuilles dentelées bleues, blanches et rouges. A droite, la lettre est limitée par une large barre bleue ornée de feuillages blancs et bordée de deux traits rouges ; deux médaillons circulaires, représentant des singes, la terminent. Lignes d'onciales en or sur fond bleu, séparées par des bandes rouges à rinceaux bleus. (La Bible de Souvigny représente ici la scène qui, dans celle de Clermont, est attribuée à l'initiale du texte même et dont il va être question.)

19) *Texte :* Grande initiale A sur un large fond d'or que terminent deux cornes *(fig. 13)*. Les deux hastes sont formées par deux grandes chimères dont les cous sont entrelacés, avec les gueules affrontées et dont les queues terminées en rinceaux se prolongent très bas dans les marges. Sur le champ ainsi délimité, le peintre a représenté la tente d'Holopherne entr'ouverte : un piquet vert soutient le pavillon bleu doublé de blanc à l'intérieur. Au premier plan, gisant sur un lit bas, se montre le cadavre d'Holopherne décapité : le corps, nu jusqu'a l'estomac, est enveloppé dans une couverture bleue, la main droite sur la poitrine, la main gauche le long du corps. Le lit est en bois rouge ; à la tête est un oreiller jaune orné de losanges blancs ; au-dessus on aperçoit, suspendu à un piquet, le fourreau vide de l'épée. De l'autre côté du lit, Judith, vêtue d'une robe bleu d'outremer semée de trèfles blancs et serrée à la taille par une ceinture rouge pendante par devant, tient encore de la main gauche la longue épée avec laquelle elle vient d'accomplir son exploit. Détournant les yeux avec une expression d'horreur, elle tend de la main droite la tête sanglante d'Holopherne qu'elle tient par les cheveux (1). Sa suivante

(1) Il est remarquable que cet épisode ne figure pas dans le texte de la Bible qui dit seulement qu'après avoir coupé la tête à Holopherne, Judith « ayant tiré un rideau du lit hors des colonnes, elle jeta à terre son corps mort ». (Jud. XIII, 10.) Mais cette belle scène, imaginée par quelque peintre du XIIe siècle, s'est transmise dans la tradition gothique ; on la retrouve sur les médaillons sculptés du portail de la Calende, à la cathédrale de Rouen. Voy. les excellentes remarques de *Mlle L. Pillion*, Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen. Paris, 1907, p. 82.



Fig. 12. — Bible de Clermont, page 203, Tobie.

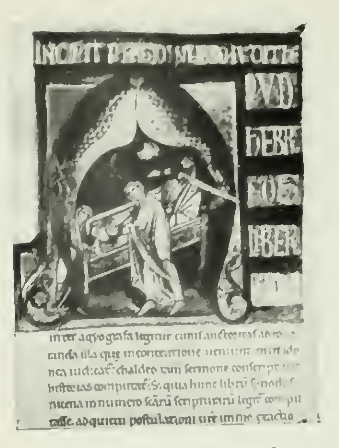


Fig. 14. — Bible de Souvigny, f° 292 r° Judith et Holopherne.

Fig. 13. — Bible de Clermont, page 211, Judith et Holopherne.

la reçoit à deux mains, mais elle aussi détourne la tête avec le même geste d'horreur que sa maîtresse. Malgré une certaine gaucherie dans les attitudes, la scène a une expression vraiment dramatique et est pleine de mouvement. Cette initiale est une des plus belles de la Bible de Clermont ; elle est remarquable par ses tonalités claires (blanc, jaune pâle, outremer, écarlate sur fond d'or). Le fond d'or, d'aspect métallique, est comme guilloché de jolies rosaces et bordé d'un pointillé. Cette initiale est accompagnée de 22 onciales d'or sur fonds alternativement bleu et chamois, l'intérieur des lettres étant bleu sur fond chamois et chamois sur fond bleu. (Dans la Bible de Souvigny, la même scène est figurée sous l'initiale de la préface qui représente aussi la tente d'Holopherne, mais elle est traitée dans un esprit différent *(fig. 14)*. Le peintre a figuré les deux moments de la scène : à l'arrière-plan, il montre Judith, armée de l'immense épée, en train de couper le cou à Holopherne représenté assis sur son lit ; au premier plan, Judith tend la tête sanglante à la suivante qui la reçoit tranquillement ; ni l'une ni l'autre ne semblent agitées de l'impression de dégoût que le peintre de Clermont a si bien rendue. Le peintre de Souvigny a cherché à être complet, mais il n'a pas su donner à la scène le caractère tragique dont elle est empreinte sur le manuscrit de Clermont. L'initiale du texte, f° 292 r°, montre la tête d'Holopherne apportée aux Juifs par Judith, sous les murs de Jérusalem.) Cinq onciales faites d'ornements géométriques décorent les têtes de paragraphes.

XII. *Macchabées* (pages 223-250). 20) *Préface :* Grande initiale M sur fond bleu d'outremer. Les deux panses qui forment les extrémités ont la forme de demi-lunes ornées de torsades blanches cernées d'un trait noir ; dans le bas, elles sont terminées par de jolis crochets ; en haut, elles sont reliées à la haste médiane par un disque rouge sur lequel se détache un quadrupède à tête humaine ; par un mouvement de torsion, la tête, portée par un long cou, est dirigée en sens contraire de celui du corps. La haste médiane à fond rouge est ornée de rinceaux bleus et chamois régulièrement entre-croisés ; à la base, un disque semblable à celui du haut, avec un animal fantastique à tête humaine et aux cheveux hérissés. Entre la haste et les deux panses, sur un fond chamois, quatre larges

feuilles dentelées s'épanouissent symétriquement au milieu d'enroulements. Au-dessous de l'initiale, une ligne d'onciales en or sur fond chamois avec fond bleu à l'intérieur des lettres. (Bible de Souvigny : initiale à entrelacs, f° 296 r°.)

21) *Livre I* (page 223). Grande initiale E en rouge clair sur fond bleu semé d'étoiles (*fig. 15*). La panse est une demi-lune mauve ornée de rinceaux gris et blancs, cernée d'un trait noir. L'intérieur de la lettre nous montre, sur un fond d'or séparé en deux registres par la barre transversale, deux scènes de combat. En haut, deux troupes de chevaliers placés en ligne, s'élancent l'une contre l'autre la lance en avant. Ils portent le haubert noir à mailles, le casque conique et le petit bouclier rond. Le peintre a cherché très naïvement à représenter deux armées en ligne : les têtes sont superposées ou placées les unes à côté des autres ; le personnage de gauche tient sous son bras droit la longue lance qui vient heurter le bouclier de son adversaire ; les chevaux bleus-gris, violets ou roses, se cabrent sur les pattes de derrière et ont celles de devant alignées symétriquement. Un mort, dont on aperçoit la tête et le bouclier, est étendu au premier plan. Le registre du bas représente, au contraire, un combat de piétons : une des deux troupes s'enfuit devant l'autre. A gauche, à la tête de la troupe victorieuse, un personnage, tête nue, vêtu d'une saie d'un bleu violet à plis blancs, lève une large épée et se prépare à tailler en pièces son adversaire qui, abrité par son bouclier, dirige contre lui une longue lance. Un combattant, couvert d'un haubert et d'un casque conique, apparaît au milieu des vainqueurs ; un autre, vêtu du même costume, est renversé entre les deux armées et un combattant lui plonge son épée dans les épaules. A droite est la troupe des fuyards qui se retournent à moitié pour protéger leur retraite ; ils sont vêtus de saies rouges ou mauves ; quelques-uns sont coiffés de casques coniques. Nous avons là une représentation des deux épisodes qui formaient le fond de la plupart des batailles au moyen âge : d'un côté, le duel de deux troupes de chevaliers bien armés ; de l'autre, le combat sans ordre des piétons armés sommairement. (La Bible de Souvigny, f° 296 r°, représente aussi un combat, mais les guerriers sont armés comme des légionnaires romains ; le tableau de l'initiale de Clermont



ET FA CTV Ē PO ST Q

pcuſſit alexander philippi macedo qui
primus regnauit in grecia. egreſſus de
terra cetim darium regem pſarum et
medorum. conſtituit prelia multa et
oīum obtinuit munitiones: et inter
fecit reges terre et ptranſiit uſq ad fines

Fig. 15. — Bible de Clermont, page 223. Les Macchabées.



Fig. 16. — Ancien vitrail de Saint-Denis. Bataille d'Ascalon (d'après Montfaucon).

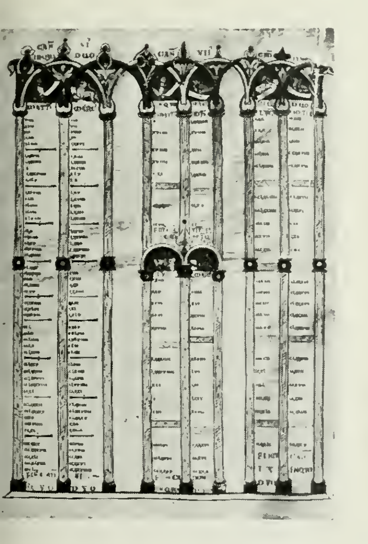


Fig. 17. — Bible de Clermont. Canons Evangéliaires.

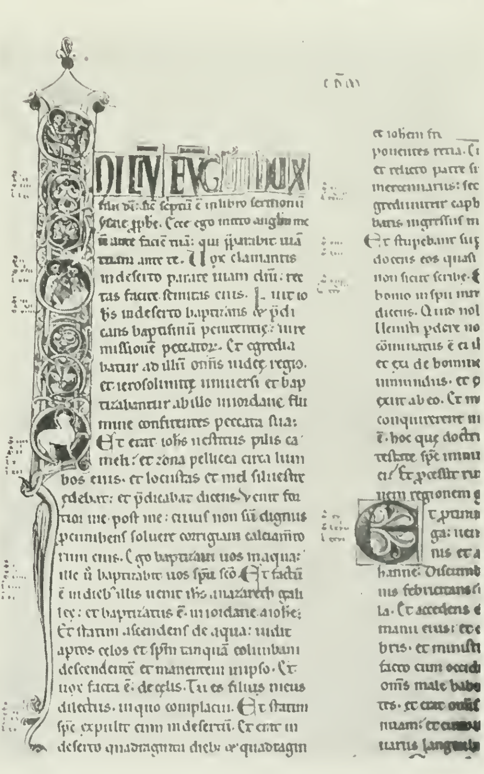


Fig. 18. — Bible de Clermont, page 306.

dénote des qualités plus personnelles d'observation.) Lignes d'onciales d'or en bordure sur fond chamois. En tête des paragraphes, 59 onciales décoratives dont plusieurs à fond d'or.

22) *Livre II*. Grande initiale F (page 251. Long. : 0m 28. Larg. : 0m 13) sur fond bleu à points rouges. La queue de la lettre et les deux barres sont formées par des bandes bleues d'outremer à méandres blancs, cernées de deux lignes noires et limitées par deux traits rouges. Aux extrémités, cinq médaillons à fond chamois sont ornés d'êtres fantastiques (démons, quadrupèdes à tête humaine, etc...). Entre les deux barres, sur un fond d'écarlate, se détachent deux rinceaux bleus entre-croisés que terminent deux larges feuilles dentelées bleues, blanches, rouges, lilas clair. L'intérieur des rinceaux est un champ d'or semé de pointillés en creux. (La disposition de l'initiale de Souvigny, f° 306 v°, est à peu près la même ; elle est ornée en outre de quatre têtes.) En bordure de l'initiale, 5 lignes d'onciales sur des bandes alternativement chamois et bleues, séparées par des compartiments de losanges, enroulements, arabesques, qui se détachent en blanc sur fond rouge. Têtes de paragraphes : 61 onciales décoratives.

XIII. *Nouveau Testament. Canons Evangéliaires* (pages 272-276).

23) Page 272. Deux groupes de quatre arcades entre-croisées. Du sommet de la colonne part un rinceau qui relie ensemble deux arcs et s'épanouit en large feuille d'acanthe. Les arcades en bleu d'outremer se détachent sur une large bande d'or. Sous les arcades sont représentés deux fois les quatre animaux symboliques, l'ange, le lion, le taureau, l'aigle avec le nimbe rouge autour de la tête. Un livre rouge, que l'ange tient de la main gauche, est posé sous les pattes des autres animaux. Les chapiteaux, formés de l'échine et de l'abaque dorique, sont masqués en partie par des disques rouges cernés d'une bande d'or, sur lesquelles se détachent en blanc des rosaces à dix rais. Les fûts sont divisés par de petites bandes d'or en quatre sections alternativement chamois, bleues, rouges, et ornées chacune d'un dessin différent, grecque, torsade, méandres sinueux, rinceaux, losanges, pointillés, etc... Les bases sont masquées par des bagues d'or. Sous chaque base est un rin-

ceau composé de deux feuilles symétriquement recourbées à l'intérieur. L'ensemble repose sur une bande chamois et bleue.

24) Page 273. Six arcades divisées en deux groupes; elles sont juxtaposées, à l'exception de celle du centre qui croise les deux arcs voisins. Les arcades se détachent en chamois sur fond d'or avec les symboles des Evangélistes à l'intérieur. Au-dessus d'elles, six larges feuilles dentelées, bien épanouies, et deux autres moins larges aux deux extrémités. La disposition des fûts en quatre compartiments, les bases blanches et or reposant sur un soubassement bleu, la bande chamois qui sert d'appui, rappellent les dispositions de la page précédente.

25) Page 274. Huit arcades en plein cintre, terminées par un fleuron trilobé; d'autres fleurons analogues ornent l'espace compris entre les arcs. Dans les tympans, les symboles des Evangélistes sur fond bleu et violet avec nimbe rouge. De gros chapiteaux sont ornés de rinceaux rouges compris entre une astragale et une abaque d'or; un dé d'or forme la base et les fûts sont divisés comme précédemment en compartiments polychromes avec dessins variés.

26) Page 275 *(fig. 17)*. Huit arcades entre-croisées et amorties par des fleurons. Dans les tympans à fond d'or, les symboles des Evangélistes tenant des phylactères avec des poses variées. Le chapiteau chamois a la forme d'une cosse de fruit entr'ouverte, d'où s'échappe l'arcade; les fûts divisés en deux compartiments, alternativement bleus et chamois, se terminent en haut par une astragale rouge et reposent en bas sur un dé d'or.

27) Page 276. Neuf arcades rouges entre-croisées, interrompues par de larges feuilles tricolores sur fond d'or qui ont la pointe en bas et sont réunies par des tiges bleues. Dans les tympans, tour à tour bleus et violets, les animaux évangéliques. Fûts divisés en compartiments bleus, rouges et chamois. Chapiteau dorique formé d'un coussinet rouge ou chamois avec un tailloir vert. Base formée d'un dé rouge sur un appui chamois.

(La Bible de Souvigny, f°s 314, 315 et 316 r°, est ornée de canons analogues, mais avec une plus grande fantaisie; les fûts des colonnes sont d'or et d'argent; au-dessus des arcades, le peintre a représenté, à l'aide de figurines qui ont souvent

les jambes enchevêtrées dans les arcades, des scènes de genre très animées. Deux hommes, armés de massues, se précipitent l'un contre l'autre, tête baissée ; un chasseur va percer un lion de sa lance ; un homme, l'épée haute et le bouclier à la main, s'enfuit éperdument devant une énorme chimère ailée, etc.)

XIV. *Nouveau Testament. Préfaces de saint Jérôme* (pages 277-280).

28) Lettre au pape Damase. Grande initiale B, en bleu sur fond violet, enfermée, en outre, dans un rectangle d'or à fond guilloché. La double haste bleue est ornée de trois médaillons, deux en quatre-feuilles aux extrémités, un en cercle au milieu. Dans celui du haut se détache un sphinx à tête bleue, à corps blanc, à ailes bleues et rouges. Dans celui du milieu, un personnage nu, l'épée à la main, se suspend à un rinceau. Celui du bas montre un personnage nu, l'arc tendu, au moment où il va lancer une flèche. Au centre de la double panse bleue et sur fond d'or, deux grosses feuilles dentelées, bleues, blanches et rouges. Un masque marque le point de jonction des deux panses qui sont ornées, à leur partie convexe, de deux médaillons avec des singes. A gauche, la haste de la lettre déborde le cadre au moyen de deux petits animaux rouges, la queue étendue symétriquement. En face de l'initiale, 6 lignes d'onciales d'or sur fonds bleu et violet, avec l'intérieur des lettres bleu sur fond violet et violet sur fond bleu. (La miniature de la Bible de Souvigny a été coupée.)

29) *Deuxième préface* (page 279). Grande initiale S sur fond bleu. La lettre est formée par une grande chimère qui se termine à droite par une tête rouge, la gueule ouverte ; au centre, les deux ailes vertes et bleues ; dans le bas, la queue enroulée. L'intérieur est orné de rinceaux d'or au milieu desquels se jouent des animaux sur fonds violet et bleu. Lignes d'onciales d'or sur fonds chamois. (L'initiale de la Bible de Souvigny est faite d'entrelacs et ornée d'oiseaux.)

30) A la même page, grande initiale P. La haste est formée par un grand chien jaune qui appuie ses pattes de derrière sur le dos d'un petit singe noir. Il tient dans sa gueule le cou d'une grande chimère bleue à tête rouge, à ailes blanches et vertes, qui s'enroule sur elle-même de manière à former la panse de la lettre. La queue s'épanouit en une énorme feuille

à lobes bleus, à nervures blanches sur fond d'or ; au-dessous paraît un petit singe. (Bible de Souvigny, f° 317 v° : deux grandes initiales avec entrelacs, chimères et oiseaux.)

XV. *Evangile selon saint Matthieu* (page 280-305).

31) *Préface.* Grande initiale M sur fond bleu étoilé de blanc. La haste centrale et les deux panses se détachent en torsades blanches sur fond gris-violet cerné de rouge. Entre les panses, sur un fond d'or, quatre rinceaux symétriques terminés par la large feuille bleue. Lignes d'onciales sur fond bleu et violet.

32) *Texte* (page 282). Grande initiale L sur un fond bleu étoilé de points blancs, qui dessine la forme de la lettre. Celle-ci est à fond d'or cerné de traits chamois. A ses trois extrémités, trois médaillons avec trois symboles des Evangélistes, l'ange, l'aigle et le taureau. Entre eux se développent des rinceaux terminés par des feuilles d'acanthe. Au début des paragraphes. 22 onciales décoratives, plusieurs d'une grande richesse, à fonds d'or ou violets. A signaler les I aux longues hastes formées de serpents entrelacés (page 293), la chimère rouge et bleue autour de laquelle s'enroule un serpent (page 295). Le commencement de chacun des versets est indiqué par une petite onciale tour à tour bleue, rouge ou chamois. (Bible de Souvigny : grande initiale faite d'entrelacs et d'enroulements ; à l'intérieur, l'Annonciation. La Vierge nimbée est assise sur un tabouret ; un ange s'incline profondément devant elle en déployant un rouleau.)

XVI. *Evangile selon saint Marc* (pages 305-322).

33) *Préface.* Grande initiale M en bistre sur fond bleu, à l'extérieur, or à l'intérieur. Aux trois angles, trois médaillons d'or décorés de feuillage. A gauche, la lettre se prolonge par une queue qui lui donne l'apparence d'un P. Dans l'angle ainsi formé, une tête humaine dans la gueule rouge d'une chimère. Au centre de la lettre s'épanouit un large feuillage au milieu d'un enroulement vert et bleu sur les bords duquel sont montés deux singes. (Bible de Souvigny, f° 325 v° : portrait en pied de saint Marc.)

34) *Texte.* Grande initiale I (long. : $0^{m}31$), page 306 *(fig. 18)*. Fond chamois-violet terminé par un fleuron à trois feuilles. La haste est faite de rinceaux de feuillage groupés deux par deux et compris entre trois médaillons à fond d'or dont les

sujets sont : en haut, un évangéliste nimbé écrivant sur un pupitre soutenu par la tête d'un animal ; au milieu, le Baptême de Jésus-Christ (des plis blancs et concentriques figurent le Jourdain et une colombe blanche apparaît au-dessus de la tête du Christ) ; en bas, l'agneau au nimbe rouge crucifère, la patte posée sur un livre. Au rinceau du bas est suspendue une longue chimère à la queue fleuronnée, qui prolonge la lettre jusqu'aux deux tiers de la page. Lignes d'onciales d'or sur fond alternativement bleu et chamois. Aux paragraphes 12, onciales décoratives.

XVII. *Evangile selon saint Luc* (pages 322-353).

35) *Préface.* Grande initiale L en rouge sur fond bleu. Entre les barres se développent des enroulements d'or sur fond chamois. Aux trois extrémites, des médaillons (évangélistes à leur pupitre et un animal nimbé). Lignes d'onciales. (Bible de Souvigny, f° 329 r° : saint Luc en pied marchant sur une guivre.)

36) *Texte.* Grande initiale Q (page 324). Le fond est un carré bleu étoilé de blanc. La lettre est faite d'un double enroulement bleu et vert qu'une tête humaine termine dans le bas. Au centre, s'épanouit sur fond d'or la large feuille tricolore. La queue est figurée par une grande chimère qui passe sa tête sous l'enroulement. (Bible de Souvigny, f° 329 v° : saint Luc assis et écrivant.)

XVIII. *Evangile selon saint Jean* (pages 353-377).

37) *Préface.* Grande initiale H sur fond d'or. La haste est faite d'une bande mi-partie rouge et chamois, cernée de lignes bleues, décorée de rinceaux blancs, terminée aux deux bouts par un médaillon à fond chamois, orné, en haut, d'un aigle aux ailes déployées, tenant un phylactère dans son bec, en bas d'un vieillard nimbé tenant le même objet. La panse est une demi-lune rouge bordée de bleu. A l'intérieur, l'évangéliste saint Jean est assis sur un siège sans dossier orné de losanges. Il est vu de profil ; sa tête imberbe, aux cheveux blonds, se détache sur le nimbe rouge. Il est vêtu d'une tunique rouge tombant jusqu'aux pieds et d'un himation bleu aux plis un peu étriqués. Tenant de chaque main un « calamus », il écrit dans le livre posé sur un pupitre en forme d'aigle aux ailes étendues. Lignes d'onciales sur fond chamois. (Bible de

Souvigny : un grand arbre terminé par des touffes conventionnelles auquel monte une figurine ; la panse est formée par une chimère, f° 336 r°.)

38) *Texte.* Grande initiale I (page 354), sur fond d'or. La haste est faite de deux rinceaux bleu et rouge, limités par des traits chamois et interrompus par trois médaillons à effigies d'évangélistes (l'aigle, l'ange et le taureau). Deux lignes d'onciales sur fonds bleu et chamois. Aux paragraphes, 13 onciales décoratives. (Bible de Souvigny : portrait de saint Jean avec un petit personnage sous les pieds.)

XIX. *Actes des Apôtres* (pages 377-406).

39) *Préface :* Grande initiale L sur fond bleu. La haste est formée par la figure en pied de saint Luc. Le nimbe d'or autour de la tête tournée de trois quarts, les cheveux bruns, la barbe courte, il porte une longue tunique rouge et s'enveloppe dans un himation blanc qui couvre l'épaule gauche. Il élève la main droite, tandis que de la main gauche, dissimulée sous le manteau, il tient un livre d'or. Les pieds nus reposent sur le cou d'une chimère ailée qui se tord dans des convulsions et dont le corps forme la barre transversale de la lettre. A l'intérieur, une large feuille s'épanouit dans un enroulement vert et bleu à fond d'or. Lignes d'onciales rouges et bleues sans autre fond que le parchemin. (Bible de Souvigny, f° 342 r° : saint Luc assis.)

40) *Texte.* Grande initiale P (page 378) [long. : 0^m 23] sur fond bleu. La haste est une torsade blanche sur fond bleu, entre deux bandes rouges, interrompue par trois médaillons ornés de singes. La panse est faite d'un double enroulement rouge, bleu et vert, recourbé en volute et terminé au centre par une large feuille dentelée sur fond d'or. Onciales d'or sur fond chamois ; aux paragraphes, 73 onciales décoratives très variées. (Bible de Souvigny, f° 342 v° : grande composition au milieu de la page représentant l'Ascension. L'initiale montre la vision de saint Pierre.)

XX. *Epîtres de saint Jacques* (pages 406-410).

41) *Préface :* Grande initiale N sur fond bleu, avec une longue queue recourbée dans la marge *(fig. 19)*. Une torsade blanche sur fond gris, cernée de traits noirs et chamois, sépare la lettre en deux compartiments, dans chacun desquels se déve-

loppent trois feuilles de dimension inégale au milieu d'enroulements. Dans le haut, un singe prend la fuite. (Bible de Souvigny, f° 353 r° : initiale d'entrelacs avec deux oiseaux.)

42) *Texte :* Grande initiale I (page 407) *(fig. 20)* : portrait en pied de saint Jacques, vieillard à longue barbe et à cheveux blancs, le nimbe rouge autour de la tête, le regard oblique. Sur le fond d'or se détachent sa tunique violette bordée autour du cou d'un galon brodé en rouge, et l'himation rouge orné aussi d'une bande. De la main droite il porte un livre ; la main gauche est dissimulée sous l'himation. Les pieds nus reposent sur le dos d'une figurine à robe violette, dont la tête relevée est posée de la manière la plus maladroite. Lignes d'onciales rouges et bleues ; 18 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : portrait de saint Jacques en pied, mais avec la tunique rouge et le manteau bleu, f° 353 r°.)

XXI. *Epîtres de saint Pierre* (pages 410-416).

43) *Ep. I.* Grande initiale P (long. : 0m 24) bleu d'outremer sur fond bleu foncé étoilé de points rouges. La haste, cernée de traits noirs et chamois, est ornée de losanges pointillés et de trois médaillons à fond d'or représentant un lion ailé, un singe ailé bleu à tête rouge, un dragon bleu. La panse est une demi-lune bleu d'outremer. Dans l'intérieur, sur fond d'or, un enroulement à tige bleue et verte avec une tête humaine suspendue dans le bas, s'épanouit en une large feuille tricolore. En haut, deux quadrupèdes n'ayant qu'une seule tête peinte en bleu sur les deux corps fauves. Lignes d'onciales blanches sur fond rouge, disposées autour de la lettre ; 19 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny, f° 345 v° : saint Pierre assis entouré de ses disciples.)

44) *Ep. II.* Grande initiale S (page 414). Dans un cadre bleu étoilé de points rouges, les boucles de la lettre se détachent en or, reliées au centre par un double rinceau d'où sort un fleuron d'or. Lignes d'onciales blanches sur fonds rouge et chamois ; 10 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : initiale à entrelacs sur fond d'or et d'argent, f° 355 v°.)

XXII. *Epîtres de saint Jean* (pages 416-421).

45) *Ep. I.* Grande initiale Q sur fond bleu à points rouges. La panse est formée par deux torsades blanches sur fond

violet encadré de lignes noires et d'une ligne rouge. Au centre, sur fond d'or, un double enroulement à tiges vertes et bleues, terminé par la large feuille à trois lobes rouges. Dans le haut, un dragon ailé, à ailes bleues et vertes ; à droite et à gauche, deux quadrupèdes. La queue de la lettre est figurée par une longue chimère à ailes rouges, dont la tête vient mordre l'enroulement du bas. Lignes d'onciales rouges sur fond gris ; 19 onciales décoratives. (Bible de Souvigny, f° 356 v° : dans l'intérieur de la lettre, terminée comme celle de Clermont par une chimère, le saint est représenté entouré de ses disciples.)

46) *Ep. II.* Grande initiale S (page 419). Fond rectangulaire bleu foncé, étoilé de rouge, sur lequel se détachent les boucles en chamois pointillé de rouges avec des ornements en bleu clair. A l'intérieur des boucles, deux larges feuilles à trois lobes, rouges, bleus, chamois, sortent d'un enroulement. Lignes d'onciales chamois sur fond rouge, blanches sur fond bleu, séparées par des compartiments de losanges blancs sur fond chamois ; aux paragraphes, 4 onciales ornées. (Bible de Souvigny, f° 358 r° : le saint assis sur un trône, avec une femme au voile bleu devant lui.)

47) *Ep. III.* Grande initiale S (page 420). Le dessin est semblable à celui de la précédente, mais les couleurs diffèrent. Le vert clair est employé pour les boucles, le bleu pour les tiges des enroulements. Lignes d'onciales blanches sur fonds rouges et bleus séparés par des bandes de palmettes et de losanges sur fond chamois; aux paragraphes, 4 onciales ornées. (Bible de Souvigny, f° 358 r° : le saint assis.)

XXIII. *Epître de saint-Jude* (page 421).

48) Grande initiale I. Sur un fond d'or qui reproduit la forme de la lettre se détache le portrait du saint, la tête nimbée de rouge, la figure de trois quarts, avec de longs cheveux bouclés et la barbe courte. Sur la longue tunique rouge est jeté un himation gris perle. Il tient un livre des deux mains, dont l'une est dissimulée sous l'himation. Les pieds sont nus. Lignes d'onciales bleues et rouges sur le fond du parchemin ; 6 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny, f° 358 v° : portrait du saint en pied, un nimbe blanc autour de la tête.)

XXIV. *Apocalypse* (pages 422-437).

49) *Préface.* Grande initiale I (long. : 0m 28) : portrait en pied de saint Jean sur fond d'or. L'extrémité supérieure de la haste est formée par un dragon grisâtre, dont la tête est dirigée vers le bas et dont la queue vole dans les airs. Le saint a le nimbe rouge autour de la tête, les cheveux bouclés, les yeux obliques, la figure imberbe et juvénile. Il porte la longue tunique écarlate et l'himation bleu étoilé de rouge ; les deux mains sont libres et la gauche tient un long phylactère. Les pieds nus sont posés sur les deux épaules d'une figurine assise, les jambes croisées et nue jusqu'à la ceinture. Lignes d'onciales rouges et bleues sur le parchemin. (Bible de Souvigny, fº 358 vº : portrait analogue.)

50) *Texte :* Grande initiale A (page 423) *(fig. 21)* dans un cadre rectangulaire à fond d'or. Les deux hastes sont figurées par deux longues chimères aux cous entrelacés (cf. nº 19) et soudés par un masque, aux gueules béantes, aux corps gris, aux ailes bleues et vertes. A l'intérieur, le Fils de l'Homme est assis, le nimbe d'or pointillé autour de la tête, la chevelure bouclée avec des teintes violettes, la barbe courte, les yeux étincelants, l'épée passée au travers de la bouche. Il est vêtu de la longue tunique blanche ornée de la ceinture d'or sur la poitrine (Apoc. I, 13) et d'un himation bleu jeté sur l'épaule gauche. Les deux vêtements sont étoilés de points rouges. Les plis sont indiqués par des traits noirs concentriques. De la main droite levée, il tient un disque sur lequel sont représentées les sept étoiles ; de la main gauche il tient un long phylactère d'or qui s'étale sur ses genoux et sur lequel se détache en lettres rouges le verset : « Noli timere ; ego sum primus et novissimus. » (Apoc. I, 17.) Les pieds nus sont d'or et sont posés sur le corps étendu par terre de l'Apôtre saint Jean. Derrière le Christ, on aperçoit les sept hauts chandeliers d'or. La figure se détache sur un fond chamois étoilé de blanc. Six lignes d'onciales d'or sur fonds chamois et bleu foncé, séparés par des bandes rouges à losanges et à méandres blancs ; aux paragraphes, 21 onciales décoratives. Cette figure est le commentaire littéral de la vision de saint Jean. (Apoc. I.) La Bible de Souvigny la reproduit presque entièrement.

XXV. *Epîtres de saint Paul* (pages 437-508).

51) *Préface de I Rom. :* Grande initiale E en bleu dans un carré d'or. La panse est formée par une longue chimère

bleue ; une seconde chimère, qui vient mordre la première au milieu du corps, figure la barre transversale. A l'intérieur, larges feuilles tricolores au milieu d'enroulements sur un fond violet. Au-dessus de la tige, un petit singe ; en bas, un masque. (Bible de Souvigny : initiale en entrelacs.)

52) *I Rom.* : Grande initiale P (page 438. Long. : $0^{m}22$) *(fig. 22)*. Le fond d'or reproduit la forme de la lettre. La panse est dessinée par une grande chimère bleue, la tête en bas, la queue en l'air, à laquelle s'emmêle la tige d'un enroulement qui s'épanouit au centre en une large feuille multicolore à sept lobes sur fond or et violet. Dans l'enroulement du bas, un singe jaune à long cou. La queue de la lettre est constituée par un homme nu jusqu'à la ceinture, une sorte de colobium bleu autour des reins, la tête couverte d'une épaisse chevelure ; il est suspendu dans le vide, mais de la main droite il s'accroche à la queue de la chimère qui forme la panse de la lettre ; de la gauche, il lui saisit le cou, tandis qu'il est attaqué lui-même par un long serpent à queue fleuronnée qui passe entre ses jambes pour venir lui mordre la poitrine. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu à points blancs. (Bible de Souvigny : initiale à entrelacs sur fond d'or et d'argent.)

53) *Préface de II Rom.* Grande initiale R en bleu d'outremer sur fond d'or. A l'intérieur, dans un champ violet, des animaux s'entre-dévorent : en haut, une sorte de sphinx bleu qu'une grande chimère, enroulée autour de son corps, va mordre à la figure ; en bas, un dragon aux ailes éployées, dont un quadrupède mord la queue. Lignes d'onciales d'or sur fonds bleu et chamois étoilés de blanc. (Bible de Souvigny : initiale à entrelacs.)

54) *2e Ep. aux Romains.* Grande initiale R sur fond d'or. Les contours de la lettre sont exclusivement formés par des animaux : la haste, par un grand chien dont la queue rouge se replie en volute terminée par une large feuille trilobée ; la panse supérieure, par une chimère sans ailes, dont le chien mord la queue, et qui vient le mordre lui-même à la poitrine ; mais elle est mordue elle-même par une deuxième chimère à ailes bleues et vertes, qui forme la panse inférieure, A l'intérieur, sur fond bleu, des palmettes rouges et or opposées par la base. (Bible de Souvigny : initiale d'entrelacs.)

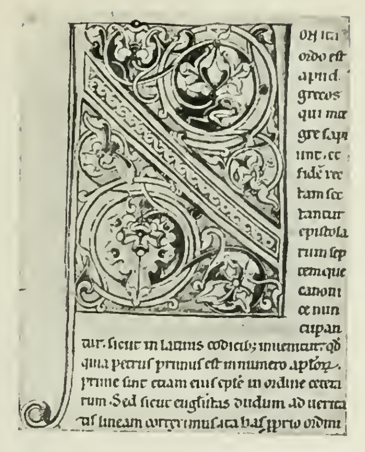
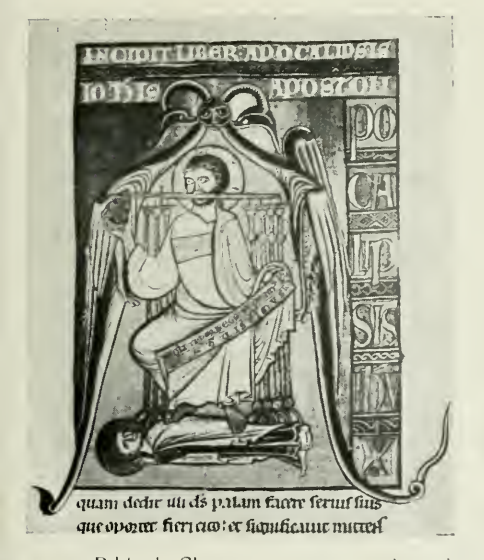


Fig. 19. Bible de Clermont, page 406.



g. 21. — Bible de Clermont, page 423 : Apocalypse.

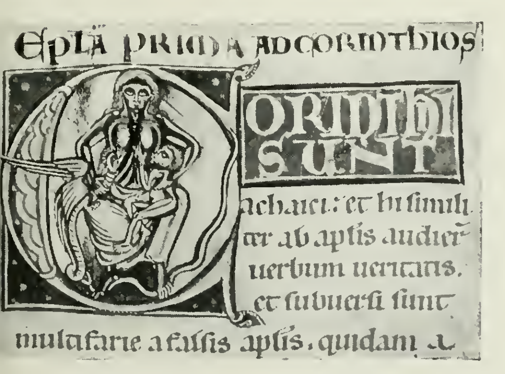


Fig. 23. — Bible de Clermont, page 452.

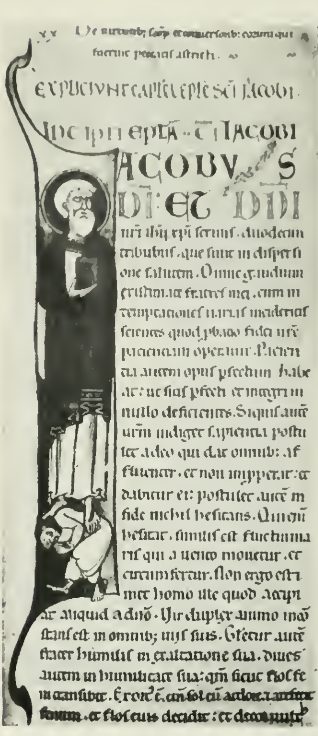


Fig. 20. — Bible de Clermont, page 407 : Saint-Jacques.

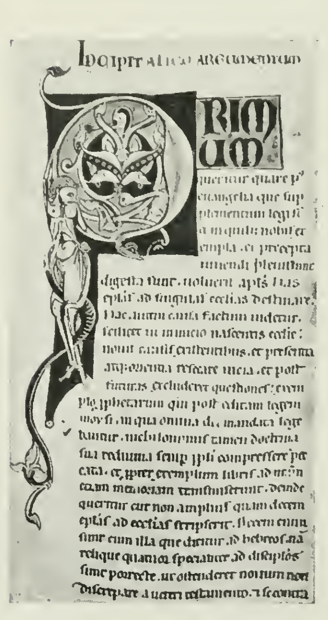


Fig. 22. — Bible de Clermont, page 438.

55) *2e Ep. aux Romains* (suite). Grande initiale P (page 440) sur fond d'or (long. : 0m 36). La queue de la lettre est constituée par une bande de volutes d'or sur fond chamois cerné de traits bleus ; trois médaillons sont disposés au milieu et aux deux extrémités : ils sont formés par les enroulements du corps de trois chimères dont la queue s'épanouit en large feuille. A l'intérieur de la panse qui offre les mêmes ornements, l'apôtre saint Paul est représenté au milieu de ses disciples. Il est assis sur un siège rouge sans dossier ; autour de la tête penchée de trois quarts, le nimbe d'or pointillé ; les cheveux et la longue barbe sont roux ; l'himation violet à points rouges est jeté sur la tunique rouge ; les pieds sont nus. L'apôtre lève la main droite et pose la gauche sur ses genoux. En face et au-dessus de lui, les disciples sont serrés les uns contre les autres : une seule tête au premier plan est dessinée en entier ; elle appartient à un personnage à tunique rouge avec une chlamyde blanche attachée sur l'épaule gauche, qui lève la main gauche dans un geste d'admiration. Des autres auditeurs on ne voit que les yeux ou les têtes tour à tour blanches, blondes ou brunes. Quatre lignes d'onciales d'or sur fonds bleu et violet ; 52 onciales décoratives aux paragraphes. (La même scène est représentée sur l'initiale de la Bible de Souvigny.)

56) *Préface de la 1re Ep. aux Corinthiens* (page 452) *(fig. 23)*. Grande initiale C sur fond chamois étoilé de blanc. La lettre est formée d'une panse bleue en demi-lune, ornée de torsades blanches. A l'intérieur, sur un fond d'or, se détache une femme assise, nue jusqu'à la ceinture, les jambes entourées d'une draperie bleu clair. Sa longue chevelure blonde tombe de part et d'autre sur ses épaules. Entre ses deux mamelles puissantes, on aperçoit une ligne annelée qui monte jusqu'au cou et semble représenter une colonne vertébrale. De ses deux mains, elle maintient sur ses genoux deux êtres singuliers qui se pendent avec avidité à ses mamelles : à droite, un enfant nu, à tête trop grosse ; à gauche, une chimère aux ailes étendues et dont la queue, après s'être repliée sur elle-même, passe sous les pieds nus de cette étrange nourrice et se recourbe en suivant les contours de l'initiale. Quel est le sens de cette scène extraordinaire et faut-il y voir autre chose que la fantaisie d'une imagination désordonnée ? On ne trouve dans l'iconographie

religieuse qu'un seul motif qui puisse être comparable à celui-là. Parmi les supplices infernaux qui sont représentés à la suite du Jugement Dernier, sur les murs des narthex de certaines églises byzantines, on voit celui qui est réservé à la femme coupable d'avoir allaité des nourrissons d'une race étrangère : elle est représentée à côté d'un affreux démon qui se penche vers elle et lui suce le sein (1). Il nous est impossible de savoir si c'est un motif de ce genre qui a inspiré notre peintre et s'il a caché une intention symbolique dans cette création bizarre. — Lignes d'onciales blanches sur fond bleu. (Bible de Souvigny : initiale à entrelacs d'or sur fond de couleurs variées.)

57) *1re Ep. aux Corinthiens* (page 453). Grande initiale P (long. : 0m 20) sur fond bleu foncé. La queue est une bande violette à palmes blanches entre deux lignes rouges ; elle est ornée, au centre, d'un médaillon d'or en quatre-feuilles, dans lequel se détache une colombe ; aux deux extrémités, des entrelacs violets. La panse est faite d'une demi-lune violette, cernée de rouge. Sur le fond d'or de l'intérieur, l'apôtre saint Paul assis, avec la tunique violette et l'himation rouge, remet un long rouleau à un personnage à la tête grisonnante détachée sur un nimbe d'or, qui porte une tunique rouge et un himation gris. — Lignes d'onciales d'or sur fond chamois étoilé de rouge ; aux paragraphes, 65 onciales décoratives. (Bible de Souvigny : même sujet, mais saint Paul a la barbe noire et porte une tunique bleue.)

58) *Préface de la 2e Ep. aux Corinthiens* (page 464). Grande initiale P (long. : 0m 22) en chamois clair sur fond bleu semé d'étoiles rouges. La queue est ornée, au centre et aux extrémités, de trois masques rouges d'animaux ; les deux compartiments ainsi déterminés sont ornés d'une grecque et d'une torsade. A l'intérieur de la panse, sur fond d'or, double enroulement terminé par de larges feuilles tricolores. — Lignes d'onciales d'or sur fond violet. (Bible de Souvigny : la queue de l'initiale est formée par un personnage à robe bleue bordée d'or avec un chapeau d'or sur la tête.)

(1) Eglise de Dhamasi, Thessalie. *Heuzey*. Annuaire de l'Association des études grecques, 1871, p. 118.

59) 2e *Ep. aux Corinthiens* (page 465). Grande initiale P en bleu d'outremer sur fond d'or. La queue, terminée par deux flammes rouges, est ornée de triangles et de demi-palmettes en blanc compris entre trois médaillons rouges ornés d'une étoile blanche à 9 rais. A l'intérieur de la panse, l'apôtre saint Paul enseignant. Son costume comprend la tunique rouge et l'himation blanc à reflets violets. Les disciples sont disposés comme plus haut (voy. n° 55). Au premier plan, une tête de vieillard à barbe blanche. — Lignes d'onciales d'or sur fond gris étoilé de rouge ; 26 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : même sujet.)

60) *Préface de la 1re Ep. aux Galates* (page 472). Grande initiale G en chamois clair sur fond d'or. Dans l'épaisseur de la panse, des palmettes blanches et des lignes sinueuses. L'intérieur, à fond bleu foncé étoilé de blanc, montre la lutte d'un sphinx à tête humaine contre un grand singe rouge ; les deux adversaires sont debout, les deux têtes l'une contre l'autre, et le sphinx entoure de ses bras le corps du singe. — Lignes d'onciales d'or sur fond gris.

61) *Ep. aux Galates* (page 473). Grande initiale P en bleu sur fond d'or ; la queue et la panse sont ornées de lignes sinueuses bleu foncé entourées de lignes blanches et de points. A l'intérieur, saint Paul enseignant : tunique bleue d'outremer, himation blanc dont les plis forment deux retroussis en bas. De la main gauche, il tient un livre rouge. Parmi les disciples, un personnage jeune, à barbe courte, tenant aussi un livre. — Lignes d'onciales blanches sur fond gris-violet ; aux paragraphes, 36 onciales décoratives. (Bible de Souvigny : larges feuilles dans la panse.)

62) *Ep. aux Ephésiens. Préface* (page 477). Initiale moyenne E faite de tiges bleues enroulées sur fond d'or. Au centre, la tige devient verte et s'épanouit en feuille tricolore ; dans le bas, un masque humain. — Lignes d'onciales d'or sur fond bleu foncé. (Bible de Souvigny : entrelacs.)

63) *Ep. aux Ephésiens* (page 477). Grande initiale P (longueur, 0^m 23) sur fond d'or. La queue, faite de grosses lignes bleues sur fond gris, est décorée de trois masques. A l'intérieur de la panse, saint Paul enseignant : tunique écarlate, himation bleu à rehauts blancs et à plis noirs. Les disciples

lèvent la tête avec des poses très animées. — Lignes d'onciales d'or sur fond violet et bleu ; 29 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : feuilles d'or sur fond bleu à l'intérieur de la panse.)

64) *Ep. aux Philippiens. Préface* (page 481). Initiale moyenne P à fond d'or. La queue, limitée par deux traits rouges, se termine aux deux extrémités par une tige à feuilles ; le champ est violet et décoré d'oves interrompus au milieu par un masque d'animal. La panse est ornée de même ; à l'intérieur, sur fond bleu et gris, s'épanouit un joli rinceau d'or à deux volutes, affrontées en haut, opposées en bas. — Lignes d'onciales d'or sur fond gris. (Bible de Souvigny : entrelacs.)

65) *Ep. aux Philippiens* (page 482). Grande initiale P (longueur, $0^{m}23$). La lettre, ornée de losanges blancs sur chamois, se détache sur un fond bleu foncé étoilé de rouge. A l'intérieur, l'apôtre saint Paul, debout et pieds nus, semble courir. Il a le front chauve, la barbe rousse; il porte la tunique rouge et l'himation bleu qui forme autour de ses jambes des plis tumultueux ; la main droite, cachée sous le vêtement, tient un livre rouge et il lève un doigt de la main gauche. Devant lui, des disciples dont les cinq têtes blondes sont superposées sans aucune perspective. Au premier plan, un personnage à tunique chamois et himation bleu, tenant un livre rouge. — Lignes d'onciales d'or sur fond chamois, séparées par des enroulements blancs sur fond bleu ; 16 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : entrelacs.)

66) *Ep. aux Colossiens. Préface* (page 484). Initiale C (endommagée) en bleu clair sur fond chamois étoilé de blanc. A l'intérieur, sur fond d'or, deux êtres aux cous de serpent, entrelacés symétriquement, avec une tête humaine rouge, un corps de chimère aux ailes bleues et rouges, une longue queue qui s'épanouit en une feuille à trois lobes. — Lignes d'onciales blanches sur fond bleu. (Bible de Souvigny : entrelacs.)

67) *Ep. aux Colossiens* (page 485). Grande initiale P en or, encadrée de bleu sur fond ocre, avec queue en tige fleuronnée et ornée d'un masque. A l'intérieur, sur fond d'or, l'apôtre saint Paul assis plus haut que les têtes des auditeurs qui l'entourent. Il a une tunique blanche avec un himation bleu et

tient un livre rouge ouvert sur ses genoux. Les auditeurs à têtes blanches et brunes regardent attentivement l'apôtre. — Lignes d'onciales d'or sur fond bleu ; aux paragraphes, 30 onciales décoratives. (Bible de Souvigny : même sujet.

68) *Ep. I aux Thessaloniciens. Préface* (page 488). Initiale T sur fond bleu foncé étoilé de rouge. La barre transversale est formée par une chimère à ailes rouges, dont la tête relevée et la queue fleuronnée dépassent le cadre. La boucle est faite d'une deuxième chimère qui saisit la première dans sa gueule par le milieu du corps. De la queue sortent deux larges feuilles tricolores ; l'intérieur de la lettre est à fond d'or. — Lignes d'onciales d'or sur fond chamois. (Bible de Souvigny : lettre mi-partie argent sur chamois et or sur fond bleu.)

69) *Ep. I aux Thessaloniciens* (page 488). Grande initiale P sur fond d'or. La queue est formée par un grand chien jaune ; une chimère bleue sans ailes lui mord le ventre et forme la panse de la lettre ; sa queue fleuronnée est dans la gueule du chien. A l'intérieur, saint Paul, vêtu d'une tunique bleue, ornée dans le haut d'un clavus à écailles rouges, est debout, la main droite en avant ; de la gauche, passée sous l'himation, il tient un livre rouge. Devant lui, un disciple à la tunique rouge, à l'himation bleu, tient un volumen de la main gauche et, de la droite, touche le livre que porte le saint. Derrière lui, cinq têtes blondes de profil. — Lignes d'onciales d'or sur fond chamois ; 25 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny, f° 384 r° : lettre ornée de losanges, de carrés rouges et d'entrelacs.)

70) *Ep. II aux Thessaloniciens. Préface* (page 491). Grande initiale A sur fond d'or. Une chimère à ailes rouges et bleues forme la haste de gauche ; sa tête rouge vient mordre un petit singe qui est déjà dans la gueule d'un grand chien jaune, disposé debout sur ses pattes pour former la haste de droite. La barre intérieure est faite d'une deuxième chimère qui mord la première au milieu du corps ; sur son cou est installé un singe. Les queues des deux chimères se terminent par des feuilles à lobes bleus, blancs, rouges. — Lignes d'onciales d'or sur fond chamois et bleu. (Bible de Souvigny, f° 382 v° : entrelacs.)

71) *Ep. II aux Thessaloniciens* (page 491). Grande initiale P (long. 0^m 22), sur fond d'or. La queue comprend un méandre blanc sur fond rouge, encadré de bleu et orné de trois masques d'animaux. La panse est en demi-lune chamois encadrée de bleu. A l'intérieur, s'enroule une grande chimère à tête humaine rouge et grimaçante, au corps gris, aux ailes bleues et rouges, à la queue compliquée d'enroulement à tiges vertes qui s'épanouissent en une large feuille tricolore. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu et chamois; 8 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny, f° 382 v° : entrelacs.)

72) *Ep. I à Timothée. Préface* (page 491). Grande initiale T sur fond d'or, faite de deux chimères ailées (cf. n° 68). Lignes d'onciales d'or sur fond chamois. (Bible de Souvigny : lettre en rouge sur fond bleu avec un champ d'or à l'intérieur.)

73) *Ep. I à Timothée* (page 493). Grande initiale P en bleu rehaussée de blanc, encadrée de rouge, semée de palmettes. La queue est interrompue en bas par un masque d'animal, au milieu par une bague chamois, en haut par un entrelac. A l'intérieur, l'apôtre saint Paul assis, les pieds sur un large escabeau, avec la tunique violette et l'himation blanc semé de points rouges, les pieds nus, lève une main et, de l'autre, tient un phylactère sur lequel on lit : « Si quis epātū desiderat bonū opus desiderat. » En face de lui, les disciples aux têtes superposées. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu et chamois ; 28 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : saint Paul en pied avec Timothée.)

74) *Ep. II à Timothée. Préface* (page 496). Grande initiale T en bleu et chamois sur fond d'or et chamois étoilé de rouge. La barre est ornée d'une torsade blanche ; de la boucle partent des enroulements avec larges feuilles trilobées : au milieu se jouent des singes. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu semé d'étoiles rouges. (Bible de Souvigny, f° 385 v° : oiseaux noirs au milieu d'entrelacs.)

75) *Ep. II à Timothée* (page 497). Grande initiale P, teinte plate d'or sur fond chamois ; la queue se termine par deux volutes fleuronnées. A l'intérieur, sur un fond bleu à étoiles rouges, saint Paul assis au-dessus de la tête de ses auditeurs. Il a le nimbe d'or, la tunique rouge, l'himation blanc et tient

de la main gauche un phylactère avec l'inscription : « Gras ago dō cui servio ap. genitoribus meis in conscientia. » Au-dessous, les bustes de sept auditeurs ; lignes d'onciales d'or sur fond bleu étoilé de blanc. (Bible de Souvigny : entrelacs.)

76) *Ep. à Tite. Préface* (page 499). Petite initiale T sur fond chamois et or, formée des deux chimères qui se dévorent (cf. n° 488). Lignes d'onciales d'or sur fond bleu.

77) *Ep. à Tite* (page 499). Grande initiale P sur fond d'or encadré de violet-gris à étoiles rouges. La queue est ornée d'une grecque blanche sur fond bleu. La panse, formée par une tige bleue, s'élargit au centre en demi-lune écarlate pointillée de blanc. A l'intérieur, sur fond d'or, saint Paul assis, la tunique gris-perle à points rouges, l'himation gris sur l'épaule droite, les pieds nus, le nimbe rouge autour de la tête. Neuf têtes de disciples, couvertes toutes de la même chevelure rousse, apparaissent au-dessous et dirigent leurs regards vers l'apôtre. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu étoilé de rouge; 8 onciales décoratives aux paragraphes.

78) *Ep. à Philémon. Préface* (page 500). Petite initiale P en teinte plate d'or sur fond bleu. A l'intérieur, sur fond chamois, un petit quadrupède fauve. (Bible de Souvigny : Un personnage en costume du XIIe siècle, avec un bonnet phrygien, tenant un grand entrelac.)

79) *Ep. à Philémon* (page 501). Grande initiale P sur fond d'or. La queue est ornée d'une torsade blanche sur fond chamois, la panse d'une tige chamois dans une demi-lune bleue. A l'intérieur, saint Paul assis, tunique bleue, himation blanc ; à sa droite, six têtes aux cheveux roux placées symétriquement. Lignes d'onciales d'or sur fond bleu et chamois ; deux onciales décoratives aux paragraphes.

80) *Ep. aux Hébreux. Préface* (page 501). Petite initiale H bleue sur fond d'or, ornée de lignes blanches sinueuses et de rinceaux à feuilles tricolores. Lignes d'onciales d'or sur fond chamois. (Bible de Souvigny : Init. Q, dont les deux queues sont formées par deux oiseaux affrontés.)

81) *Ep. aux Hébreux* (page 502). Initiale moyenne M. La haste centrale et les deux panses sont rouges à lignes blanches, encadrées de tiges bleues ; au centre, deux masques d'animaux. A l'intérieur, double enroulement à tiges bleues,

terminées par de larges feuilles tricolores. Çà et là des têtes humaines, au milieu des enroulements. — Lignes d'onciales d'or sur fond bleu ; 36 onciales décoratives aux paragraphes. (Bible de Souvigny : entrelacs et oiseaux.)

La Bible de Clermont a perdu l'Epître aux Laodicéens et le livre de Baruch qui terminent la Bible de Souvigny.

III

LE STYLE DES MINIATURES. ORIGINE PROBABLE

La comparaison détaillée de ces miniatures suffit à montrer les ressemblances frappantes qui rattachent ces deux œuvres à une seule école artistique. Il est même permis de supposer qu'elles sortent du même atelier et qu'elles ont été composées à la même époque.

Un détail tout matériel a son prix et rend plus étroite encore la parenté entre les deux Bibles. On sait que dans les manuscrits des Bibles latines antérieurs au XIII[e] siècle, l'ordre des livres de la Vulgate est loin d'être fixé. Dans son beau travail sur l'histoire de la Bible au moyen âge, M. S. Berger a relevé jusqu'à 212 dispositions différentes dans les seuls manuscrits qu'il a examinés (1). Les variantes sont innombrables. L'ordre actuel des éditions de la Vulgate, consacré par le Concile de Trente, date seulement du XIII[e] siècle. Saint Jérôme avait suivi l'ordre des Bibles hébraïques : *Loi*, *Prophètes*, *Hagiographes*. *Livres deutérocanoniques ou apocryphes*. Plus tard, on s'habitua à rapprocher les livres qui se ressemblaient : Daniel fut mis à la suite des prophètes. Cette évolution fut achevée seulement au XIII[e] siècle, sous l'influence de l'Université de Paris. Ce fut probablement Etienne Langton, chancelier de l'Université (mort en 1228), auteur de la division de la Bible en chapitres, qui groupa les livres dans leur ordre actuel : Livres historiques (sauf les Macchabées), livres doctrinaux, prophètes. Avant cette époque, il n'y a qu'incertitude et flottement dans la disposition des livres de la Bible ; chaque

(1) *S. Berger*. — Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge. Nancy, 1893, 8°.

atelier monastique paraît avoir eu ses traditions locales. Il sera donc légitime de considérer comme sorties du même milieu deux Bibles dont les divisions sont identiques et présentent les mêmes variantes avec les éditions actuelles de la Vulgate :

A) *Ordre de la Vulgate :* Octateuque, Rois, Chroniques, Esdras, Néhémias, Tobie, Judith, Esther, Job, Psaumes, Proverbes, Ecclésiaste, Cantique des Cantiques, Sagesse, Ecclésiastique, Prophètes, Macchabées, Evangiles, Actes des Apôtres, Epîtres de saint Paul, de saint Jacques, de saint Pierre, de saint Jean, de saint Jude, Apocalypse.

B) *Ordre des Bibles de Souvigny et de Clermont :* Octateuque, Rois, Prophètes, Job, Psaumes, Salomon, Chroniques, Esdras, Esther, Tobie, Judith, Macchabées, Evangiles, Actes des Apôtres, Epîtres de saint Jacques, saint Pierre, saint Jean, saint Jude, Apocalypse, Epîtres de saint Paul, Baruch (dans la Bible de Souvigny).

Cette disposition est peu habituelle et, dans la table qu'il a dressée, M. S. Berger ne la retrouve exactement que dans trois manuscrits, dont une Bible de Saint-Gall, du IX[e] siècle. Sans même tenir compte des ressemblances artistiques, on pourrait donc affirmer que la Bible de Clermont et la Bible de Souvigny sont originaires d'un même atelier de copistes. L'étude du style ne fait que confirmer cette conclusion ; cependant, si elle révèle des procédés et des traditions analogues, il s'en faut de beaucoup qu'elle permette d'attribuer au même auteur les deux cycles de miniatures. Ce sont ces différences qu'il est nécessaire de mettre en lumière.

Considérées dans leur ensemble, ces miniatures n'ont pas un caractère iconographique. Elles ne forment pas du tout un commentaire illustré du texte biblique. Bien qu'à plusieurs reprises elles représentent les personnages ou les scènes dont le texte raconte l'histoire, elles sont la plupart du temps purement décoratives. Tel est bien le programme imposé aux artistes qui ont été chargés de composer ces miniatures. A l'aide de quelques motifs empruntés à la flore ou à la faune chimérique du moyen âge, ils ont composé un ensemble vraiment décoratif et se sont laissés parfois entraîner à une fantaisie pleine de verve. Cependant, si l'on compare les deux œuvres,

on voit au premier coup d'œil que le peintre de la Bible de Clermont a accepté plus franchement que son confrère toutes les données de ce programme. L'iconographie tient une place plus grande dans la Bible de Souvigny que dans celle de Clermont. On y trouve à plusieurs reprises des compositions divisées en plusieurs registres et destinées à illustrer le texte : Création du monde (8 scènes), Histoire de David (3 registres), Histoire de Tobie (4 registres), l'Ascension (grande composition). Rien de pareil n'existe dans le tome de la Bible de Clermont qui nous a été conservé.

Cette différence apparaît d'une manière aussi frappante si l'on considère les simples initiales. A plusieurs reprises, le peintre de Souvigny a représenté des personnages ou des scènes à des endroits où le peintre de Clermont s'est contenté de grandes chimères décoratives et d'enroulements de feuillages. (Voy. n°s 1, 4, 5, 10, 11, 14, 32, 33, 35, 36, 38, 40.)

D'autre part, dans les endroits où il est arrivé aux deux artistes de représenter les mêmes scènes et les mêmes personnages, ils l'ont fait d'une manière qui révèle deux conceptions assez différentes. Le peintre de la Bible de Souvigny cherche à montrer, à l'aide de procédés conventionnels, qui sont un legs de la tradition hellénistique, le paysage au milieu duquel se déroulent les événements de l'histoire biblique. Dans les scènes du Paradis terrestre, dans l'histoire de David, dans celle de Tobie, on aperçoit quelques arbres nains en boule ou des bandes de plusieurs couleurs qui sont censées représenter le sol. Le peintre de la Bible de Clermont a, au contraire, renoncé à ces conventions et c'est sur un fond d'or qu'il a détaché la scène des adieux du vieux Tobie à son fils (n° 17). On ne retrouve plus chez lui ce naturalisme fictif qui a suffi à la plupart des artistes du moyen âge jusqu'au xve siècle; il semble que dans le sentiment de son impuissance à représenter la nature, il ait préféré la supprimer. Convention pour convention, ce parti est plus près de la vérité que celui de la Bible de Souvigny ; il est en même temps plus décoratif.

Mais le maître de la Bible de Clermont se distingue de son confrère par des qualités encore plus éclatantes. Ce n'est pas dans les accessoires matériels, mais dans les attitudes ou l'expression des physionomies qu'il a cherché la vérité. Le

maître de Souvigny paraît avoir eu le goût de l'anecdote ; à plusieurs reprises, il traite, en plusieurs registres, les différents moments d'une action (histoire de Tobie, histoire de Judith). Dans le corps d'une même initiale, il montre Judith coupant la tête d'Holopherne, puis la remettant à sa suivante *(fig. 14)*. Dans l'histoire de Tobie ou l'histoire de Judith, au contraire, le maître de Clermont a choisi un seul moment de l'action. Ici *(fig. 13)*, le drame qui s'est accompli dans la tente d'Holopherne est achevé ; le cadavre sans tête est étendu sur le lit ; Judith, avec l'épée dans une main, tend de l'autre le trophée sanglant à sa suivante. Toutes deux détournent la tête avec une expression d'horreur. Il y a là un essai naïf pour rendre des sentiments très naturels que l'on ne trouve nullement chez le maître de Souvigny, qui montre Judith s'acquittant avec un calme invraisemblable de sa tâche redoutable. Là *(fig. 12)*, le vieux Tobie aveugle est assis et étend les mains pour bénir son fils ; dans la Bible de Souvigny, c'est encore avec le plus grand calme qu'il lui fait ses dernières recommandations ; le maître de Clermont a su, au contraire, donner à cette physionomie aux yeux clos une expression de douleur vraiment saisissante ; on y trouve comme un reflet de l'art antique et cette composition peut être considérée comme une des plus belles de la Bible de Clermont. Dans ces deux scènes, le maître de Clermont a visiblement cherché à atteindre l'émotion dramatique ; celui de Souvigny s'est contenté de garnir son texte d'illustrations pittoresques.

Il semble, d'une manière générale, que les peintures de la Bible de Souvigny soient plus conformes que celles de Clermont à l'iconographie qui s'est constituée en Occident à l'époque carolingienne avec les débris des traditions hellénistiques de la fin de l'antiquité. C'est ainsi que dans les scènes de batailles, les guerriers de la Bible de Souvigny portent le costume des légionnaires romains ; tel est le costume de Goliath au commencement du livre des Rois. Or, au premier livre des Macchabées, les deux artistes ont représenté dans une grande initiale une scène de bataille ; ce seul détail montre que leur programme était commun, mais nous allons voir avec quel esprit différent ils l'ont interprété (voy. n° 21). Tandis que le peintre de Souvigny a représenté ses légion-

naires romains, celui de Clermont *(fig. 15)* nous montre dans le registre du haut deux troupes de chevaliers couverts de la cotte de mailles, et dans celui du bas une de ces troupes de piétons, armés à la légère, que l'on trouvait à la suite des armées féodales, et qui luttaient presque toujours à distance respectable des grands seigneurs. Le peintre de Souvigny a copié probablement quelque carton de bataille antique ; celui de Clermont, en introduisant hardiment l'anachronisme dans l'histoire des Macchabées, a fait preuve d'observation personnelle; il a pu assister à une bataille pareille à celle qu'il représente. De même, le beau portrait d'Esther (n° 15), avec son voile autour de la tête, surmonté d'une couronne à fleurons, est bien celui d'une reine du XIIe siècle *(fig. 10) :* au contraire, l'Esther de la Bible de Souvigny, avec sa couronne à créneaux et les deux touffes de cheveux qui lui encadrent la figure, pourrait bien dériver de quelque Tyché antique.

Les deux Bibles de Clermont et de Souvigny ont donc été composées dans le même atelier, mais le style de leurs peintures révèle deux artistes dont le tempérament s'affirme par des qualités très différentes. Tous deux ont un sens décoratif très réel, mais le peintre de Souvigny est un virtuose habile, qui s'est contenté d'illustrer le texte de la Bible d'après des données traditionnelles. Il semble, au contraire, que ces données aient paru mesquines et insuffisantes au maître de Clermont. Il n'a pas hésité à s'en écarter. Ou bien il remplace les scènes et les portraits par des initiales purement décoratives, dans lesquelles il déploie toute la fantaisie de son imagination ; ou bien, s'il aborde la représentation iconographique, il sait choisir le moment le plus dramatique de l'action, il réduit le nombre des personnages à l'essentiel et il s'attache surtout à leur prêter une attitude qui exprime avec vérité les sentiments qui les animent. Ce sont là des qualités toutes françaises et presque classiques ; quel que soit le mérite du maître de Souvigny, on peut dire qu'il ne les a pas au même degré. On peut regarder comme un malheur irréparable la perte du premier tome de cette Bible de Clermont; la partie qui est parvenue jusqu'à nous suffit, du moins, à la classer parmi les chefs-d'œuvre de la miniature française du moyen âge.

C'est surtout au sens décoratif apporté dans tous les détails

de l'exécution que le maître de Clermont doit cette place, et c'est à ce point de vue qu'il nous reste à l'examiner en essayant de déterminer le centre artistique d'où son œuvre est sortie. Les motifs de ses miniatures sont empruntées à l'iconographie, à la faune ou à la flore. Nous connaissons déjà les qualités d'expression qu'il a montrées dans ses interprétations iconographiques. Il a en outre représenté à différentes reprises des portraits en pied (saint Jérôme, Esther, Esdras, etc.) Le type de ses personnages est presque toujours le même; ils ont la tête tournée de trois quarts, les yeux levés au ciel; les cheveux bouclés sont figurés par des rangs symétriques de volutes. Dans tous ces portraits, les lignes verticales sont prédominantes ; les corps sont allongés et rappellent, par leur élégance, ainsi que par les monstres chimériques placés sous les pieds des personnages, les statues du portail royal de Chartres. Les nus sont rendus d'une manière conventionnelle : le cadavre d'Holopherne est couvert d'une gouache blanche cernée d'un trait noir et rehaussée de traits rougeâtres pour indiquer les muscles. Il y a quelques rapports entre ces personnages et ceux qui sont représentés sur les fresques de la seconde moitié du XIIe siècle, par exemple, celles de Liget (Indre-et-Loire), de Montoire (Loir-et-Cher), et surtout celles de la chapelle du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure). Le combat entre les chevaliers, qui forme l'initiale du premier livre des Macchabées (n° 21), ressemble par ses dispositions à la bataille d'Ascalon que Suger avait fait représenter sur un vitrail de Saint-Denis et dont une gravure a été conservée par Montfaucon *(fig. 16)*. C'est donc à l'art de la France septentrionale que se rattachent nos miniatures.

La faune est peu variée ; elle est constituée surtout par la grande chimère à tête de quadrupède, avec un cou de serpent, un corps et des ailes d'oiseaux et une immense queue dont les replis se terminent par une feuille largement étalée. Ce type de chimère est banal dans l'art du moyen âge ; on le trouve déjà dans certains manuscrits du XIe siècle (1), et il a

(1) Par exemple, la Bible de l'abbaye de Saint-Ouen, conservée à la Bibliothèque municipale de Rouen (Mss. A 3). On y retrouve les mêmes chimères entrelacées de manière à former les grandes initiales et dont la queue se termine par une large feuille. (Voy. f°s 83 et 152 r°.) L'œuvre est du XIe siècle.

servi plus tard aux sculpteurs gothiques pour les gargouilles qui ornent les toitures des cathédrales. Au moyen de combinaisons variées, le peintre de Clermont a tiré de ces chimères les effets les plus décoratifs; tantôt leurs cous sont entrelacés, tantôt elles luttent contre de grands quadrupèdes ou s'entre-dévorent mutuellement. Il est à remarquer aussi que dans la Bible de Souvigny, les queues des chimères sont simplement recourbées, tandis que dans celle de Clermont, elles s'allongent outre mesure et débordent souvent dans la marge. De petits lions inscrits dans des médaillons, un sphinx (page 4), quelques singes complètent la faune de nos deux Bibles. Ces représentations sont d'ailleurs dénuées de tout rapport quelconque avec le texte et on aurait tort d'y chercher autre chose qu'une fantaisie décorative.

La flore est formée uniquement par des enroulements au milieu desquels s'étalent de larges feuilles découpées symétriquement en lobes assez effilés. Ce n'est pas la feuille d'acanthe, mais un feuillage irréel qui est destiné simplement à décorer les espaces vides et que l'on trouve avec le même emploi, avec la même forme et aussi avec les mêmes couleurs, bleue, blanche, rouge, dans les fresques qui décorent la voûte de la chapelle de Petit-Quevilly (Seine-Inférieure). Dans ces fresques comme dans nos deux Bibles, la large feuille est faite de deux ou trois feuilles de couleur différente superposées. Dans les initiales, ces feuilles sont souvent opposées l'une à l'autre, tantôt par leur base, tantôt par leur pointe; elles terminent aussi l'enroulement des grandes chimères. Il est surtout remarquable de constater les effets variés que les deux artistes ont su tirer d'un motif unique.

Mais les peintres de nos deux Bibles sont, avant tout, des coloristes. L'état de fraîcheur dans lequel leur œuvre nous est parvenue, suffit à montrer l'excellence de leurs procédés techniques. Leurs fonds d'or, en particulier, sont restés admirables : la plupart sont composés d'or simplement poli et sans aucun relief, mais, en outre, on trouve à trois reprises, dans la Bible de Clermont, une tentative intéressante de fonds d'or avec ornements en relief. (Voy. nos 15, 19, 28.) Dans ces miniatures, les fonds d'or sont semés d'étoiles ou de rosaces en relief que l'on obtenait au moyen d'apprêts faits de diverses

espèces de colle et sur lesquels on appliquait ensuite l'or en feuille (1). Le fond d'or ainsi orné ressemble à certains fonds vermiculés des émaux de Limoges ; l'effet obtenu a un caractère très décoratif.

Les couleurs ont en général des teintes très franches et leur nombre est assez restreint : bleu foncé (pour les fonds), rouge écarlate, chamois, bleu d'outre-mer, vert pâle, blanc mat. Le peintre de la Bible de Souvigny a employé à plusieurs reprises l'argent. Dans la Bible de Clermont, on trouve par exception des teintes violettes (la robe de saint Jérôme, n° 2), le mauve foncé (p. 59), le lilas clair et le rose clair (n° 21), et même le noir (n° 21). La plupart du temps, ces couleurs sont accompagnées de rehauts ou semées de points ou d'étoiles : fonds bleus à étoiles rouges ou blanches, fonds chamois à points blancs, etc... Quelques combinaisons de couleurs paraissent avoir eu les préférences de nos deux artistes : par exemple, l'alliance si fréquente du bleu, du blanc et du rouge dans les larges feuilles à plusieurs lobes, le bleu et le vert qui se confondent parfois sur le corps des grandes chimères, le chamois, le bleu et le blanc qui alternent en bandes décoratives. Les lignes d'onciales ornées qui suivent les grandes initiales ont fourni souvent de jolis effets de camaïeu. Par exemple, au commencement du livre de Judith (n° 19), des onciales d'or se succèdent sur sept bandes alternativement bleues et chamois ; celles qui sont sur fond chamois ont l'intérieur de leur panse en bleu ; à l'inverse, les lettres sur fond bleu ont l'intérieur de leur panse en chamois. Les exemples de ce genre sont très fréquents ; l'artiste a apporté au choix des couleurs la même fantaisie et les mêmes raffinements qu'à la combinaison des lignes. Il y a d'ailleurs, dans ces rapprochements de couleurs, une harmonie parfaite ; rien n'y sent le bariolage que l'on trouve dans certains manuscrits, mais les couleurs ont été choisies judicieusement pour se fondre, en quelque sorte, les unes dans les autres et produire une impression d'une grande douceur.

Tels sont les caractères à l'aide desquels nous devons

(1) *Beaufils*. Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du moyen âge. (Ext. du Bull. de la Conférence des Soc. Sav. de Seine-et-Oise.) Versailles, 1907, Essai de restitution des anciens procédés.

essayer de rechercher le milieu artistique dans lequel ces deux cycles de miniatures ont été composés. Nous n'avons, en effet, à attendre, pour nous acquitter de cette tâche, aucun secours extrinsèque. Tout ce que l'on connaît de l'histoire de nos deux Bibles tient en quelques lignes. De la Bible de Clermont nous savons seulement, grâce à une note insérée sur la reliure, qu'elle fut donnée en 1795 au département du Puy-de-Dôme, par la comtesse Dauphin Montrodet de Villemont ; là s'arrêtent nos renseignements. L'histoire de la Bible de Souvigny est un peu mieux connue ; une mention qui se trouvait sur le dos de son ancienne reliure indiquait qu'elle avait été transportée au concile de Constance, en 1415, et d'après une tradition locale, elle aurait figuré aussi aux conciles de Bâle et de Trente. Mais à vrai dire, la première mention certaine que nous ayons de l'existence de cette Bible se trouve dans le récit du voyage de Martène et Durand, au début du XVIIIe siècle (1) ; ils en attribuent la donation, ainsi que celle de la plupart des manuscrits de la bibliothèque de Souvigny, au prieur Geoffroi Cholet (mort en 1457) (2). Il semble donc que ce fut seulement au milieu du XVe siècle que cette belle Bible entra dans la bibliothèque des moines de Souvigny, et sa véritable origine reste aussi incertaine que celle du manuscrit de Clermont. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est une parenté étroite entre les deux œuvres, composées par deux maîtres différents, mais dans le même atelier et à la même époque.

M. de Lasteyrie a montré que la date de MCXV, tracée au f° 316 de la Bible de Souvigny avec la pointe d'un canif, doit être rejetée comme apocryphe (3). Ce n'est pas, en effet, au commencement, mais à la fin du XIIe siècle que divers indices nous permettent de placer la composition de ces deux manuscrits. Sans parler de l'écriture, qui est bien celle de la fin du XIIe siècle, on trouve dans les costumes et, en particulier, dans la forme de la mitre portée par les évêques, des éléments de chronologie. Au début du livre de Tobie (n° 16) *(fig. 11)*, saint

(1) Voyage de deux bénédictins. Paris, 1717, I, p. 46.

(2) Avant d'être prieur de Souvigny, Geoffroi Cholet avait été moine au Mont-Saint-Michel, *Gallia christiana*, II, 379.

(3) Bulletin Archéol. du Com. des Trav. Histor., 1893. p. XXXIX.

Jérôme est représenté en face de deux évêques, dont les mitres sont disposées de deux manières différentes : l'une a les deux cornes placées à droite et à gauche au-dessus des oreilles ; l'autre, très basse, a les deux cornes placées devant et derrière. Or, nous savons que c'est dans la deuxième moitié du XIIe siècle que la mitre a changé de forme. La statue émaillée d'Ulger, évêque d'Angers (mort en 1149), a encore la mitre aux deux cornes latérales ; au contraire, la mitre de saint Thomas Becket (mort en 1170) a déjà la forme actuelle. Au moment où la Bible de Clermont a été composée, la mode n'était pas encore complètement fixée, et cette époque d'indécision doit coïncider avec la deuxième moitié du XIIe siècle.

C'est bien là l'époque que révèle le style des miniatures et c'est probablement à l'art de la France septentrionale de la deuxième moitié du XIIe siècle qu'il faut attribuer nos miniatures. Nous avons déjà signalé la parenté entre ces figures allongées et les statues du portail royal de Chartres, et aussi l'analogie surprenante avec les fresques qui ornent la voûte de la chapelle de Petit-Quevilly (Seine-Inférieure); ce sont les mêmes larges feuilles décoratives, les mêmes personnages vêtus du costume du temps avec des plis plus sobres que ceux du costume antique, la même recherche décorative, la même habileté de technique. A cause des émaux qui ornent sa reliure et qui reproduisent le motif de la grande chimère des initiales, on a été disposé à placer à Limoges le lieu d'origine de la Bible de Souvigny. Mais d'après ce que nous connaissons de la miniature limousine (1), rien ne nous autorise à affirmer cette parenté et il ne faut pas oublier, d'autre part, qu'à la fin du XIIe siècle, les émaux de Limoges étaient exportés dans toute l'Europe ; une reliure ornée de ces émaux n'est pas nécessairement d'origine limousine. On trouve dans les miniatures de Clermont, encore plus que dans celles de Souvigny, une grâce naïve et spontanée, une fantaisie charmante, des qualités d'observation qui s'allient très bien avec le goût de l'anachronisme dans les costumes. Toutes ces qualités sont déjà celles de l'art gothique et c'est en effet comme une des pre-

(1) *Ch. de Lasteyrie.* L'abbaye de Saint-Martial de Limoges, p. 345.

mières œuvres de l'école gothique du Nord qu'il faut considérer ces miniatures. Celles de Clermont, en particulier, annoncent une rupture avec la tradition qui pesait sur la peinture des manuscrits depuis l'époque carolingienne. Leur auteur a dédaigné de reproduire les vieux cartons que l'on se transmettait dans les ateliers monastiques; il a regardé autour de lui, il s'est essayé non seulement à copier le costume de ses contemporains, mais ce qui est plus beau encore, il a cherché à exprimer avec vérité les sentiments et les émotions des personnages du texte sacré. C'est par là qu'il s'est montré un précurseur.

Enfin, l'étude comparée de ces deux Bibles jette un jour des plus curieux sur les procédés de travail usités dans les ateliers monastiques du XIIe siècle. Nous voyons deux œuvres analogues entreprises d'après un programme commun et avec les mêmes procédés. Mais là s'arrête la ressemblance et nous avons vu que dans les détails d'exécution chacun des deux artistes a su affirmer sa personnalité. Ceux qui leur ont fixé les données générales de leur travail leur ont, du moins, laissé la liberté d'en interpréter les détails à leur guise. Nous avons donc là une preuve très curieuse de l'initiative assez grande qui était laissée aux artistes dès la fin du XIIe siècle; la discipline qu'ils acceptaient volontiers n'était donc pas assez étroite pour les empêcher d'affirmer leurs qualités personnelles. La Bible de Souvigny et la Bible de Clermont nous révèlent ainsi deux génies différents qui, à travers les enseignements d'une même école, ont su affirmer dans leur œuvre ce qu'il y avait de meilleur en eux.

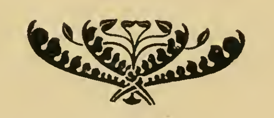


TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES


IMPRIMERIES G. MONT-LOUIS

